Journal
der
Tonkunſt.

Herausgegeben
von
Heinrich Chriſtoph Koch,
Fürſtl. Schwarzb. Rudolſtädtiſchen Kammermuſikus.

Zweytes Stück.

Erfurt, 1795.
bey Georg Adam Keyſer, und
Braunſchweig,
in dem Muſikaliſchen Magazin auf der Höhe.

Vorbericht.

Kaum hatte das erſte Stück dieſes Journals die Preſſe verlaſſen, ſo wurde in Braunſchweig von dem muſikaliſchen Magazin auf der Höhe eine periodiſche Schrift unter dem Titel: Muſikaliſche Zeitſchrift angekündigt, in welcher, ſo wie in dieſem Journale, nicht allein eine kritiſche Anzeige der neueſten Werke der Muſik, und vermiſchte Nachrichten dieſe Kunſt betreffend, ſondern auch weitläuftigere Erörterungen einzel-

 ner

ner, in den theoretiſchen und äſthetiſchen Theil der Muſik gehöriger Ideen, unter der Ueberſchrift: Muſikaliſche Aufſätze, geliefert werden ſollten.

Ohne Zweifel würde abermals, wie der Fall ſchon vor einigen Jahren vorhanden war, das ohnedies im Fache der Tonkunſt nicht allzu zahlreiche leſende Publikum durch die Exiſtenz zwey gleichzeitiger periodiſcher Schriften von gleichem Zwecke, dergeſtalt getheilt worden ſeyn, daß keine derſelben die nöthige Unterſtützung zu einiger Fortdauer erhalten hätte. Es haben ſich daher die Herrn Herausgeber der angekündigten muſikaliſchen Zeitſchrift, und die Verlagshandlung dieſes Journals der Tonkunſt entſchloſſen, ſich dergeſtalt zu vereinigen, daß diejenigen Ausarbeitungen über theoretiſche oder äſthetiſche Gegenſtände der Muſik, nebſt den Recenſionen und Nachrichten, welche die Braunſchweigiſche Zeitſchrift füllen ſollten, künftig zugleich mit in dieſem Journale der Tonkunſt erſcheinen, und

das

das muſikaliſche Magazin auf der Höhe den Debit deſſelben mit übernimmt.

Durch dieſe Vereinigung gewinnt in der Folge dieſe Zeitſchrift ohne Zweifel nicht allein mehr Mannigfaltigkeit, und alſo auch mehr Intereſſe für den Leſer, ſondern man wird auch bey der Mehrheit der vorhandenen Mitarbeiter zugleich in den Stand geſezt, die zweckmäßigſte Auswahl unter den jedesmal vorhandenen Materialien zu treffen.

Hoffentlich wird es übrigens denjenigen Gliedern des Publikums, die ſich durch Abonnement für die angekündigte muſikaliſche Zeitſchrift verwendet haben, gleichviel ſeyn, ob ſie die in derſelben erwarteten Abhandlungen, Recenſionen und Nachrichten unter dem Titel, muſikaliſche Zeitſchrift, oder unter dem Titel eines Journals der Tonkunſt erhalten.

Dem Plane der angekündigten muſikaliſchen Zeitſchrift zu Folge, ſollte davon alle zwey Monate, vom Journal der Tonkunſt hingegen jede

Meſſe

Meſſe, ein Stück erſcheinen; man würde daher bey der nunmehrigen Vereinigung beyder Werke im Stande ſeyn, auch mit Auswahl der Materialien, alle Monate ein Stück zu liefern. Weil aber jährlich zwölf Stücke für manche Leſer in ökonomiſcher Rückſicht immer zu viel ſeyn möchten, ſo ſoll nur dann alle zwey Monate ein Stück geliefert werden, wenn Ueberfluß an intereſſanten Materialien und der beſondere Wunſch der Muſikfreunde und ihrer Stellvertreter es erheiſchen ſollte.

Der Herausgeber.

Inhalt.

Inhalt.

Seite

I. Ueber den Charakter der Solo- und Ripienſtimme = = 143

II. Ueber die Nothwendigkeit eines Zeichens der Artikulation der Töne, und über die richtige Schreib- und Vortragsart der Vorſchläge 156

III. Beyträge zu dem Gerberſchen Tonkünſtler-Lexikon, vom Herrn Doctor Chladni in Wittenberg. 191

IV. Er-

IV. Erſte Fortſetzung des kurzen Abriſſes der Geſchichte der Tonkunſt bey den Völkern der Vorzeit.
Beſchluß des zweyten Kapitels S. 204

Drittes Kapitel.

Von der Muſik der Egyptier 212

V. Ueber den Charakter des Volksliedes = = = 229

VI. Miscellaneen, Nachrichten, Recenſionen u. Anzeigen neuer Schriften und Muſikalien = 243

I. Ueber

I.

Ueber den Charakter der Solo- und Ripienſtimme.

Man pflegt die verſchiedenen und in beſondere Stimmen vertheilten Melodien der Tonſtücke unter andern auch in Solo und Ripienſtimmen zu unterſcheiden, und die Soloſtimme nur von einem einzigen Tonkünſtler, die Ripienſtimme hingegen von mehrern Tonkünſtlern zugleich ausführen zu laſſen. Es muß ſich daher wohl zwiſchen einer Solo- und Ripienſtimme eine gewiſſe Verſchiedenheit äußern, jede derſelben muß nothwendig ihre beſondern Eigenheiten haben, wenn ſich dieſer Unterſchied behaupten ſoll. Weil ſich in der Folge dieſer Blätter mehrmals Gelegenheit zeigen wird, einzelne Bemerkungen zu machen, die entweder die Solo- oder Ripienſtimme und die verſchiedenen Arten des Vortrags derſelben insbeſondere betreffen, ſo will ich anjezt die Verſchiedenheit ihrer Charakter kürzlich zu entwickeln ſuchen, um bey vorfallender Gelegenheit darauf zurückweiſen zu können.

Der Unterſchied zwiſchen einer Solo- und Ripienſtimme iſt nicht blos materiell, die Verſchiedenheit derſelben gründet ſich nicht blos darauf, um durch die Ripienſtimmen und ihre vielfache Be-

ſetzung nur Gelegenheit zu einer ſtarktönenden Muſik zu bekommen, oder durch die Soloſtimme einem Sänger oder Inſtrumentiſten insbeſondere nur Gelegenheit zu geben, die Fertigkeit ſeiner Kehle oder Finger zu zeigen. Nein! ſondern man muß vielmehr den Unterſchied und die Gründe für denſelben, in der Natur unſerer Empfindungen, und insbeſondere in der Art, wie ſie ſich ſowohl bey einzelnen Menſchen, als auch bey mehrern zugleich zu äuſſern pflegen, ſuchen.

Wenn wir an dem Ausdrucke der Empfindung eines einzelnen Menſchen lebhaften Antheil nehmen, ſo iſt es nicht der bloße unmittelbare Ausdruck der Empfindung, was uns intereſſirt, ſondern es iſt vielmehr der Ausdruck ſeiner eigenthümlichen oder individuellen Empfindungsart mit ihren Modifikationen. Der Menſch, den wir über ein ihn betroffenes Unglück blos weinen ſehen, kann in uns nur einen ſehr ſchwachen Grad von Mitleid erwecken; theilnehmend oder lebhaft wird in uns dieſes Mitleid erſt alsdenn, wenn er uns das ihm zugeſtoßene Unglück, in alle mit ihm lokale Verhältniſſe gebracht, und auf die ihm eigenthümliche Art es zu empfinden, darſtellt, das heißt, unſer Mitleid erreicht nicht eher einen merklichen Grad von Lebhaftigkeit, als bis wir eine Vorſtellung ſeiner individuellen Empfindungsart in einem gewiſſen Zuſammenhange ihrer Modifikationen *) bekommen.

Im

*) Modifikationen einer Empfindung beſtehen vorzüglich in abwechſelnden Graden der Stärke und Schwä-

Im Fall wir nun an der individuellen Empfindungsart eines einzigen Menſchen lebhaften Antheil nehmen, müſſen wir nothwendig feinere Züge der

Schwäche. Bey dem Menſchen, der ein ihn betroffenes Unglück beweint, fließen bald ſtille Thränen, bald wird der Schmerz über ſein Unglück bitterer, und er bricht in lautes Schluchſen aus; bald findet er ſich unter vielen allein als den Unglücklichſten, und er fühlet ſein Unglück tiefer; bald zeigt ihm der Gang ſeiner Ideen auch andere auf ähnliche Art Unglückliche, und er wird etwas ruhiger; bald führt ihn ſeine Vorſtellung wieder auf einen neuen Geſichtspunkt der Wichtigkeit ſeines Unglücks, und ſeine Empfindung ſteigt wieder zu einem höhern Grade der Stärke empor, u. ſ. w. Dieſes Steigen und Fallen in den Graden ſeiner Empfindung nennet man die Modifikationen der Empfindung. Ohne Modifikation kann, bey der natürlichen Beſchaffenheit unſers Geiſtes, keine Empfindung eine Zeit lang fortdauernd ſeyn. Der Menſch, dem auf eine plötzliche und ganz unerwartete Art ein großes Unglück, oder ein vorzügliches Glück begegnet, iſt zwar in den erſten Momenten wenn es geſchieht, gleichſam ganz Empfindung ohne Modifikation, die Empfindung über das ihm zugeſtoſſene Unglück, oder über das erlangte Glück iſt in den erſten Augenblicken gleichſam ſtillſtehend. Dieſer Zuſtand kann aber ohne den größten Nachtheil ſeiner Geiſteskräfte nicht lange anhalten; entweder die Empfindung muß anfangen in Modifikationen überzugehen, oder der Menſch geräth bey der Fortdauer dieſes Zuſtandes in gänzlichen Mangel an Bewußtſeyn, und die Kräfte ſeiner Seele werden in einen unnatürlichen Zuſtand verſetzt.

Modifikationen ſeiner Empfindungsart, und mehr Zuſammenhang der Modifikationen wahrnehmen können, als wenn mehrere Menſchen zugleich, von einer Empfindung hingeriſſen, uns ein ſolches Schauſpiel darſtellen. Weil nun bey dem eigenthümlichen Ausdrucke der Empfindung eines einzigen die Modifikationen ſeiner Empfindung, die ſich nur ſucceſſiv äußern können, für uns einen gewiſſen Grad von Zuſammenhang haben, das heißt, weil eine Modifikation zur andern nicht durch Sprünge, ſondern durch Stufen, die in ſeinem Ideengange enthalten ſind, übergeht, und daher alle beſonders hervorſtechenden Züge dieſer Modifikationen für uns nicht ganz unerwartet ſind, ſondern gleichſam vorbereitet werden, ſo kann eben deswegen die dargeſtellte Empfindung eines einzigen nicht ſo ſtark, nicht ſo hinreißend auf uns wirken, als wenn mehrere Menſchen zugleich, oder eine ganze Menge von einer Empfindung belebt, uns ihre gemeinſchaftliche Empfindung darſtellen. In dieſem Falle wird uns das Schauſpiel als ein Ganzes in allen ſeinen Theilen intereſſant, weil wir nicht allein die ſucceſſiven Modifikationen bemerken, die das Ganze gewinnt, ſondern weil wir auch zugleich mit denſelben alle gleichzeitig ſich äußernden individuellen Züge der Empfindung bey jedem einzelnen Gliede wahrnehmen können.

Ob ſich nun gleich in dieſem Falle wegen der verſchiedenen individuellen Empfindungsarten aller einzelnen Glieder weit mehr Modifikationen einer Empfindung äußern müſſen, als in dem Falle, wenn wir nur die Empfindung eines einzigen beobachten,

ſo

ſo werden wir dennoch, wenn uns die Empfindung einer ganzen Menge intereſſirt, wahrnehmen, daß uns nur die auffallendſten Züge der individuellen Empfindungsarten der einzelnen Glieder merkbar und intereſſant werden können, weil 1) unſere Aufmerkſamkeit mehr auf das Ganze, als auf die Theile gerichtet iſt, und weil wir 2) überhaupt nicht vermögend ſind, einigen Zuſammenhang der Modifikationen der individuellen Empfindungsarten der einzelnen Glieder wahrzunehmen, oder uns vermittelſt unſerer eigenen Vorſtellung einen ſolchen Zuſammenhang derſelben zu bilden.

Kurz der einzelne Menſch intereſſirt uns bey der Darſtellung ſeiner Empfindung durch die feinern Züge der Modifikationen ſeiner Empfindung, die wir in einem gewiſſen Zuſammenhange wahrnehmen, oder doch wenigſtens wahrzunehmen glauben; *) die Darſtellung der Empfindung einer ganzen Menge aber intereſſirt uns durch den Zuſammenfluß der hervorſtechendſten Züge der individuellen Empfindungsarten

*) Es kann nemlich gar wohl ſeyn, daß dieſer Zuſammenhang der Modifikationen, das heißt, die Urſachen, warum ſich die Empfindung bald in einem ſtärkern, bald aber in einem ſchwächern Grade äußert, ein bloßes Spiel unſerer Einbildung iſt, und daß dieſe Modifikationen von ganz andern Urſachen abhängen, als wir uns einbilden; demohngeachtet ſcheint es mir dennoch, als ob dieſer auch nur in unſerer Vorſtellung enthaltene Zuſammenhang der Modifikationen dasjenige ſey, was uns bey der Darſtellung der Empfindung eines einzigen Menſchen am mehreſten intereſſire.

arten der einzelnen Glieder, und durch die Modifikationen, welche dadurch das Ganze ſelbſt gewinnt.

Es iſt meine Abſicht nicht, den ſo eben bemerkten Unterſchied, oder dasjenige, was uns bey der Aeußerung der Empfindung eines einzigen Menſchen, oder bey der Aeußerung der Empfindung einer ganzen Menge am mehreſten intereſſirt, im höchſten Detail auf die Tonkunſt anzuwenden, ſondern ich will anjezt nur vermittelſt dieſes Unterſchiedes die Verſchiedenheit des Charakters zwiſchen der Solo- und Ripienſtimme näher zu beſtimmen ſuchen.

Weil die Muſik Ausdruck unſerer Empfindungen durch Töne iſt, ſo muß ſich nothwendig, wenn die Natur unſerer Empfindungen dabey zu Grunde liegen ſoll, zwiſchen einer Soloſtimme, und zwiſchen den gemeinſchaftlichen Ripienſtimmen eines Tonſtückes eben der Unterſchied wahrnehmen laſſen, den wir vorhin zwiſchen der Aeußerung der Empfindung eines einzigen Menſchen, und zwiſchen der einer ganzen Menge bemerkt haben. Die Soloſtimme, wodurch nur die Empfindung eines einzigen Menſchen dargeſtellt werden kann, oder wodurch nur ein einziger Tonkünſtler die Aufmerkſamkeit der Zuhörer auf ſich zu ziehen ſucht, muß ſich nothwendig, weil ſie der Ausdruck der Empfindung eines einzigen iſt, von der Ripienſtimme dadurch auszeichnen, daß ſie die individuelle Empfindunsart eines einzigen Menſchen in ihren feinſten Modifikationen, und in einem gewiſſen Zuſammenhange der feinern Züge dieſer Modifikationen darſtellt. Die

Ripienſtimme hingegen, ſie mag nun in Vereinigung mit andern Ripienſtimmen ein Chor, eine Symphonie, oder das Ritornell einer andern Art Tonſtücke ausmachen, gleicht dem einzelnen Gliede einer Geſellſchaft, die von einer beſtimmten Empfindung belebt wird. Sie kann daher an und für ſich ſelbſt keine ſo feinen Modifikationen, und keinen ſo merklichen Zuſammenhang der feinſten Züge derſelben enthalten, wie die Soloſtimme, ſondern ſie muß blos durch die hervorſtechendſten Züge der Modifikationen der Empfindung, und alſo mehr durch Stärke des Ausdrucks, als durch den Zuſammenhang feinerer Züge dieſer Modifikationen das ihrige zum Ausdrucke der Empfindung des Ganzen beytragen. Feinheiten der Soloſtimme in eine Ripienſtimme übergetragen, würden im Ganzen ohne Wirkung ſeyn, weil man ihre Feinheiten und denjenigen Zuſammenhang derſelben, der uns in der Soloſtimme intereſſirt, nicht würde bemerken können. Starke und hervorſtechende Züge der Modifikationen der Empfindung hingegen können auch im Ganzen noch bemerkt, und für den Zuhörer intereſſant werden.

Ziehen wir nun aus dem, was bisher bemerkt worden iſt, einige Folgen für den zweckmäßigen Vortrag der Solo- und Ripienſtimme, ſo ergiebt ſich,

Erſtlich, daß der Solospieler bey der Ausführung einer Soloſtimme weit mehr Feinheiten des Vortrags in Anwendung bringen müſſe, als der Ripienſpieler, weil er die in der Soloſtimme enthalte-

halteuen feinern Züge der Modifikationen einer individuellen Empfindungsart auszudrücken hat. Zweytens wird der Soloſpieler, wenn er ſich mit Vortheil hören laſſen will, nur ſolche Tonſtücke wählen müſſen, in welchen der Inhalt oder die in denſelben ausgedrückte individuelle Empfindungsart mit ſeiner eigenthümlichen individuellen Empfindungsart ſympathieſirt. Man giebt zwar die Regel, der Ausführer müſſe ſich in die Empfindungsart des Tonſetzers zu verſetzen wiſſen. Wird ihm aber dieſes wohl in allen Fällen in der nöthigen Maſſe gelingen können? Wird z. B. wohl der Soloſpieler von ſanftem Charakter, der die feinſten Züge der Modifikationen angenehmer und ſanfter Empfindungen in ihrem feinſten Zuſammenhange fühlt, und ſie auszudrücken vermögend iſt, wird dieſer ſich wohl in eine Soloſtimme, in welcher eine feurige, oder erhabene Empfindung ausgedrückt iſt, dergeſtalt einſtudiren können, wie es zum vollkommenen Ausdrucke einer ſolchen Empfindung nöthig iſt? Wird er vermöge ſeiner individuellen Empfindungsart, auf die nur die ſanftern Empfindungen in ihrem ganzen Umfange wirken, im Stande ſeyn, alle die Feinheiten der Modifikationen, und den Zuſammenhang derſelben in einer mit ſeiner individuellen Empfindungsart ſo heterogenen Empfindung heraus zu finden? Wenn man ja zugiebt, daß dieſes in der nöthigen Maſſe geſchehen könne, ſo kann dennoch nicht geleugnet werden, daß bey alledem der Vortrag keinen merkli-

chen

chen Grad der Vollkommenheit erreichen kann, weil er dem Ausdrucke dieſer Empfinduugen ſeine eigene individuelle Empfindungsart unterlegen, das heißt, ſie nach ſeiner ſanftern Art ſie zu empfinden, vortragen wird. *) Daher nimmt man auch bey allen guten Solospielern wahr, daß ſie nur die Tonſtücke ſolcher Tonſetzer, deren Empfindungsart mit der ihrigen homogen iſt, am liebſten, und am glücklichſten vortragen. Am liebſten, weil es ihnen leicht fällt, alle Feinheiten in ihrem Zuſammenhauge herauszufinden; am glücklichſten, weil ihre eigenthümliche Empfindungsart, mit der ſie dieſelben vortragen, mit der Empfindungsart des Tonſetzers conform iſt. Aus dem vorhergehenden ergiebt ſich endlich für den Solospieler

Drittens, daß der Ausdruck eine Soloſtimme ſtudiren, oder ſich in dieſelbe einſpielen nicht blos (wie viele glauben) nur ſo viel heiße,

*) Daß es überhaupt dem Solospieler erlaubt ſeyn müſſe, der Soloſtimme, die er vorträgt, ſeine eigenthümliche oder individuelle Empfindungsart in ſo weit unterzulegen, als er nemlich dabey die Feinheiten und den Zuſammenhang der Modifikationen nicht verwiſcht, die der Tonſetzer hinein gelegt hat, ſiehet man ſchon daraus, weil der Solospieler alle Feinheiten der Modifikationen einer Empfindung, und denjenigen Zuſammenhang derſelben, wodurch ſie eben in der Soloſtimme intereſſant werden müſſen, bey dem Vortrage der Soloſtimme nicht ausdrücken kann, ohne dieſe

heiße, als die in derſelben vorhandenen Schwierigkeiten, die gemeiniglich ohne Zweck und Nutzen ſind, durch Uebung überwinden zu lernen, ſondern daß darunter eigentlich die Herausfindung aller Feinheiheiten der Modifikationen der Empfindung, nebſt ihrem Zuſammenhange unter einander, und zugleich die Art verſtanden werden müſſe, wie der Ausführer derſelben dieſe Feinheiten nach ſeiner eigenthümlichen Art ſie zu empfinden, auf das Schicklichſte vorzutragen habe.

Für die zweckmäßige Ausführung der Ripienſtimme folgt aus dem, was vorhin bemerkt worden iſt,

Erſtlich, daß der Ripienſpieler nicht nöthig habe, bey der Ausführung einer Ripienſtimme diejenigen Feinheiten des Vortrags in Anwendung zu bringen, wodurch ſich der Solospieler unterſcheiden

dieſe Feinheiten erſt herausgefunden, und in ihrem Zuſammenhange empfunden zu haben, das heißt, der Solospieler muß ſich erſt in die Soloſtimme, die er mit Wirkung vortragen will einſtudiren, ehe er im Stande ſeyn kann, alle die in ihr enthaltenen Feinheiten der Modifikationen der Empfindung auszudrücken. Hat er ſich aber in dieſelbe einſtudirt, ſo wird er ihr bey dem Vortrage auch ſeine eigenthümliche Empfindungsart unterlegen, das heißt, er wird alle in derſelben enthaltenen feinen Züge der Modifikationen der Empfindung auf die ihm eigenthümliche Art ſie zu empfinden, ausdrücken.

ſcheiden muß. *) Weil die Ripienſtimme nur die ſtärkern und hervorſtechendern Züge der Modifikationen der vorhandenen Empfindungen enthält, ſo würden die feinern Modifikationen der Stärke des Tones, und andere dergleichen dem Soloſpieler nöthige Stücke dem Vertrage der Ripienſtimme im Ganzen mehr nachtheilig als vortheilhaft ſeyn. Kräftige Darſtellung der in der Ripienſtimme enthaltenen Züge der vorhandenen Empfindung, reine und markigte Intonation der Töne, Feſtigkeit im Takte, Sicherheit im Notenleſen, die äußerſte Pünktlichkeit, keine Note mehr oder weniger in den Vortrag zu bringen, als die der Tonſetzer vorgeſchrieben hat, und das Vermögen in der Geſchwindigkeit den rechten Sinn des Tonſetzers zu faſſen, **) müſſen die vorzüglichſten Eigenſchaften des Ripienſpielers ſeyn.

Zwey-

*) Ich hoffe, daß man mich hier nicht unrecht verſtehen, und unter dieſen Feinheiten des Soloſpielers blos reine Intonation, pünktliche und runde Ausführung der Notenfiguren, und dergleichen Gegenſtände begreifen wird, die dem Ripienſpieler eben ſo nothwendig ſind, wie dem Ausführer der Soloſtimme.

**) Blos dieſer einzige Gegenſtand, nemlich das Vermögen in der Geſchwindigkeit den rechten Sinn des Tonſetzers zu treffen, iſt allein ſchon hinreichend, manchen Eigenſchaften, die man vom Soloſpieler verlangt, die Waage zu halten; und man ſiehet ſchon hieraus, wie wenig mancher

Zweytens darf der Ripienſpieler den Ripienſtimmen, die er vorzutragen hat, ſeine eigenthümliche Empfindungsart nicht zu merklich unterlegen. Die Ripienſtimme ſtellt ein Glied einer Geſellſchaft vor, die, von einer beſtimmten Empfindung belebt, dieſe Empfindung äußert; mithin kann bey mehrfacher Beſetzung einer Ripienſtimme nicht jeder Ausführer derſelben insbeſondere als ein ſolches Glied der Geſellſchaft betrachtet werden, welches die vorhandene Empfindung nach ſeiner individuellen Empfindungsart äußert, ſondern die verſchiedenen Ausführer einer und eben derſelben Ripienſtimme können nur zuſammen vereinigt ein ſolches einzelnes Glied der Geſellſchaft vorſtellen. Hieraus folgt, daß eine Ripienſtimme von allen Tonkünſtlern, die ſie gemeinſchaftlich ausführen, völlig gleichartig vorgetragen werden muß. Dieſes wird aber in Rückſicht auf den Ausdruck der in derſelben enthaltenen hervorſtechenden Züge der Modifikationen der vorhandenen Empfindung nicht pünktlich genug geſchehen können, ſobald ihr jeder einzelne Ausführer ſeine individuelle Empfindungsart zu merklich unterlegt, das heißt, ſo bald jeder Ausführer die in derſelben enthaltenen Züge der Empfindung allzumerk-

cher Solospieler, deſſen ganze Kunſt in drey bis vier auswendig gelernten Concerten beſteht, Urſache habe, den Ripienſpieler deswegen zu verachten und herabzuwürdigen, weil er keine Concertpaſſagien auswendig lernt.

zumerklich auf ſeine eigenthümliche Art ſie zu empfinden, vorträgt; denn ſobald dieſes geſchieht, ſobald wird der Ausdruck der hervorſtechendſten Züge der Modifikationen der Empfindung durch die ſich äußernden feinern Nüancen, welche durch die verſchiedenen eigenthümlichen Empfindungsarten der verſchiedenen Ausführer zum Vorſchein kommen, wenn jeder derſelben der Stimme ſeine individuelle Empfindungsart unterlegt, geſchwächt, und das hervorſtechende der verſchiedenen Modifikationen der Empfindung wird verwiſcht. Es iſt daher in dieſer Rückſicht ohne Zweifel vortheilhaft, daß das eingeführte Koſtume dem Ripienſpieler nicht erlaubt, ſeine Stimmen eben ſo zu ſtudiren, wie der Soloſpieler die ſeinigen; denn nur in dem Falle äußert es ſich beſonders, daß der Tonkünſtler einer vorzutragenden Stimme ſeine individuelle Empfindungsart merklich unterlegt, wenn er ſich in dieſelbe eingeſpielt hat. Ob aber dieſe Gewohnheit, daß der Ripienſpieler ſeine Stimme nicht ſtudiren kann, auch in Rückſicht auf andere Fälle eben ſo vortheilhaft iſt, hierüber kann ich mich anjezt nicht erklären, *) weil blos meine Abſicht war, den Unterſchied des Charakters der Solo- und Ripienſtimme feſtzuſetzen.

II. Ue-

*) Wenigſtens wär es, weil anjezt viele Tonſetzer (ob zum Vortheil oder zum Nachtheile ihrer Werke,

II.

Ueber die Nothwendigkeit eines Zeichens der Artikulation der Töne, und über die richtige Schreib- und Vortragsart der Vorſchläge.

So vollkommen auch unſere Tonſchrift in Rückſicht auf die Bezeichnung der Höhe und Tiefe der Töne, und auf die Bezeichnung ihrer beſtimmten Zeitdauer iſt, und ſo ein bewundernswürdiges Produkt menſchlichen Scharfſinnes und Nachdenkens ſie uns auch darſtellt, ſo bezeichnet ſie dennoch genau genommen nicht viel mehr, als das Material, wodurch bey dem Vortrage der Geiſt des Tonſtücks fühlbar gemacht werden kann; denn nur die beſondere Art, wie dieſe in Abſicht auf Höhe und Zeitdauer dargeſtellten Töne vorgetragen werden, kann den Ausdruck der Kunſtprodukte beleben.

So

ke, will ich nicht entſcheiden,) die Gewohnheit haben, den Ripienſtimmen oft Schwierigkeiten der Ausführung zu geben, die ohne Uebung nicht pünktlich ausgeführt werden können, billig, wenn den Ripienſpielern eine ſchickliche Gelegenheit gegeben würde, ſolche Stellen einigemal für ſich ſelbſt üben zu können.

So wie ſich, wenn eine beſtimmte Empfindung vermittelſt der Sprache ausgedrückt wird, gewiſſe Wörter oder Silben dadurch auszeichnen, daß ſie einen beſondern Nachdruck bekommen, eben ſo müſſen bey dem Vortrage einer Melodie, die eine beſtimmte Empfindung enthält, gewiſſe Töne mit einer beſonders hervorſtechenden Vortragsart ausgeführt werden, wenn die in derſelben enthaltene Empfindung mit ihren Modifikationen ausgedrückt werden ſoll.

Werden dieſe Töne, auf welche zu Folge der in der Melodie vorhandenen Empfindung, dieſer beſondere Nachdruck fällt, nicht auf die ihnen eigenthümliche Art behandelt, das heißt, werden ſie nicht auf eine mehr hervorſtechende Art vorgetragen, als die übrigen, ſo wird der Ausdruck geſchwächt, und die Darſtellung der Empfindung wird matt und unwirkſam. Wird hingegen dieſer beſondere Nachdruck auf andere Töne gelegt, die gleichſam nur vorhanden ſind, um jene, die den Nachdruck bekommen müſſen, in nähere Verbindung unter einander zu bringen, ſo wird der Melodie ein falſcher Sinn untergelegt, und der eigenthümliche Ausdruck der vorhandenen Empfindung mit ihren Modifikationen geht verloren.

In einer Soloſtimme ſollen, zu Folge der vorher gehenden Abhandlung, mehr Feinheiten der Modifikation der auszudrückenden Empfindung vorhanden ſeyn, als in einer Ripienſtimme; hieraus folgt von ſelbſt, daß der Nachdruck, den verſchiedene Töne bekommen müſſen, in der Soloſtimme auch in

feine-

feinere, in mehr zergliederte Grade eingetheilt werden muß, als bey dem Vortrage einer Ripienſtimme. Ohngeachtet aber bey der Ausführung der Ripienſtimmen dieſer Nachdruck nicht in ſo feine Grade zergliedert wird, wie bey der Soloſtimme, ſo bleibt es dennoch höchſt nöthig, daß die in denſelben hervorſtechend vorzutragenden Töne von allen Ausführern einer ſolchen Stimme zugleich, und zwar mit einerley Grade des Nachdrucks vorgetragen werden müſſen, wenn ihr eigenthümlicher Ausdruck der Empfindung nicht verwiſcht, und ihr Charakter nicht unbeſtimmt werden ſoll.

Weil nun die Tonkünſtler, die gemeinſchaftlich eine ſolche Ripienſtimme vortragen, ſie nicht zuſammen ſo ſtudiren können, wie die Concerſpieler ihre Soloſtimmen, das heißt, weil ſie nicht gemeinſchaftlich alle diejenigen Töne genau beſtimmen können, die einen eigenthümlichen Nachdruck im Vortrage verlangen, ſo wär es immer ein ſehr wichtiger Vortheil für die Kunſt, wenn man bey der Tonſchrift gewiſſe beſtimmte Zeichen allgemein eingeführt hätte, wodurch der Tonſetzer den Ripienſpielern diejenigen Töne bezeichnen könnte, die ſich ſeinem Ideale gemäß durch einen beſondern Nachdruck im Vortrage auszeichnen ſollen. *)

Es

*) Auch ſelbſt in der Soloſtimme, ob ſie gleich nur von einem einzigen Ausführer vorgetragen wird, und alſo der Fall nicht eintreten kann, daß ein Ausführer dieſem, der andere jenem Tone dieſen Nachdruck giebt, wär dennoch in manchen Fällen der Gebrauch ſolcher Zeichen nichts weniger, als überflüſſig.

Es iſt in der That zu bewundern, daß die Tonſetzer nicht ſchon längſt eifriger bemüht geweſen ſind, ſolche Zeichen allgemein einzuführen, weil ihnen doch an dem richtigen Vortrage ihrer Ausarbeitungen äußerſt viel gelegen ſeyn muß. Es hätte hierzu weiter nichts bedurft, als daß ſich einige der beſten gleichzeitigen Tonſetzer gewiſſer beſtimmter Zeichen zu dieſer Abſicht bedient hätten; ſowohl der allgemeine Gebrauch ihrer Kunſtprodukte, als auch die Gewohnheit, ihnen, wenn auch nicht immer in dem Innern der Kunſt, doch wenigſtens in dem Zufälligen derſelben, nachzuahmen, würde dieſe Zeichen ſehr bald allgemein bekannt gemacht haben. Eine wahrſcheinliche Urſache des noch vorhandenen Mangels ſolcher allgemein eingeführten Zeichen mag wohl dieſes ſeyn, daß mehrentheils die Produkte der beſten Tonſetzer urſprünglich zum Gebrauche für diejenigen Kapellen geſetzt ſind, denen ſie als Kapellmeiſter vorſtehen. Wenn eine Geſellſchaft Tonkünſtler eine Zeitlang vorzüglich nur ſolche Tonſtücke ausführt, die von einem Tonſetzer ausgearbeitet ſind, der bey der Ausführung derſelben ſelbſt gegenwärtig iſt, und den Vortrag jeder Stimme, da, wo er ſeinem Ideale und ſeiner Empfindungsart nicht entſpricht, verbeſſern kann, ſo iſt es ſehr begreiflich, daß ſich eine ſolche Geſellſchaft in die Manier und Empfindungsart deſſelben dergeſtalt einſpielt, daß in dieſem Falle dergleichen Zeichen, von denen die Rede iſt, weit weniger Bedürfniß ſind, als in dem Falle, wenn die nemliche Geſellſchaft Tonſtücke von ſolchen Meiſtern ausführen ſoll, deren Manier und Em-

Empfindungsart ſie noch nicht aus langer Erfahrung kennt. In dieſem Falle hält es oft weit ſchwerer, als man gemeiniglich glaubt, dem Tonſtücke keinen falſchen Sinn unterzulegen, ſondern alle diejenigen Töne der Melodie herauszufinden, die der Tonſetzer ſeiner eigenthümlichen Manier und Empfindungsart gemäß, unterſcheidend vorgetragen haben will. Daher bleiben ſolche Zeichen, wodurch dieſer Vortheil erlangt werden kann, immer ein wichtiges Bedürfniß des guten und egalen Vortrags der Ripienſtimmen, beſonders weil dieſe Stimmen vielfach beſezt zu werden pflegen.

Sey es doch, daß der Gebrauch ſolcher Zeichen noch nicht hinreichend iſt, alles, was zum guten Vortrage einer Ripienſtimme gehört, zu bezeichnen; ſey es doch, daß auch bey der pünktlichſten Anwendung und Befolgung derſelben noch manches bey dem Vortrage übrig bleibt, welches nicht durch Zeichen vorſtellig gemacht werden kann, ſo dünkt mich dennoch, daß, wenn nur einmal bey dem Vortrage der Ripienſtimmen dasjenige erlangt wär, was man durch den Gebrauch ſolcher Zeichen wirklich erlangen könnte, alsdenn auch mehr Hofnung zu der durchgehends egalen Ausübung ſolcher Nüancen des guten Vortrags vorhanden ſeyn würde, die ſich nicht durch Zeichen vorſtellig machen laſſen. Ob nun gleich den ſämtlichen Ausführern einer Ripienſtimme der gute Vortrag derſelben nicht durch ſolche Zeichen eingeimpft werden kann, ſo würde doch ſchon dadurch genug gewonnen ſeyn, daß man ihnen vermittelſt derſelben diejenigen Töne bezeichnen könnte,

die bey dem Vortrage einen mehr oder minder merklichen Nachdruck erhalten ſollen; wenigſtens würde dadurch ein höherer Grad der Gleichheit des Vortrages bewirkt, und zugleich einigermaßen verhütet werden können, daß nicht jeder Ausführer insbeſondere einer ſolchen Ripienſtimme ſeine eigene Empfindungsart allzumerklich unterlegte. *)

Man wird aus dem vorhergehenden ſchon von ſelbſt einſehen, daß hier nicht blos von demjenigen Nachdrucke einzelner Töne der Melodie die Rede ſey, die dieſen Nachdruck durch eine unmittelbar mit dem Anſchlage verbundene Verſtärkung des Tones bekommen, die gewöhnlich durch poco forte, forte oder fortiſſime angezeigt wird, und als der ſtärkſte Grad des Nachdrucks einzelner Töne betrachtet werden kann; ich verſtehe vielmehr unter dem eigenthümlichen Nachdrucke, welchen bald dieſer,

 bald

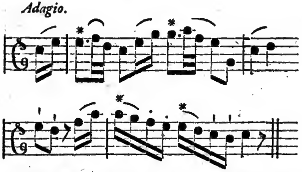
*) Freylich muß es in einem Orcheſter mit den mehr mechaniſchen Theilen des guten und egalen Vortrages ſchon in Richtigkeit gebracht ſeyn, wenn der Gebrauch ſolcher Zeichen wirkliche Vortheile gewähren ſoll. Nächſt der reinen Zuſammenſtimmung aller Inſtrumente, und nächſt der genaueſten Beobachtung des Zeitmaaßes müſſen nicht allein die Figuren der Noten von allen Ausführern gleichartig vorgetragen werden, das heißt, der eine darf die Töne nicht zuſammenſchleifen, die der andere abſtößt, u. ſ. w.; ſondern es darf auch von keinem eine Note oder Spielmanier mehr gemacht werden, als in der Stimme ausdrücklich vorgeſchrieben iſt. Nur unter dieſer Vorausſetzung würde der Gebrauch ſolcher Zeichen, von denen die Rede iſt, vortheilhaft werden können.

bald jener einzelne Ton der Melodie erhalten muß, wenn der Geiſt derſelben fühlbar gemacht werden ſoll, und zu deſſen Bezeichnung noch ein allgemein angenommenes Zeichen mangelt, denjenigen Vortrag eines ſolchen Tones, vermittelſt deſſen er 1) merklich ſchwächer anhebt, als er ſich endigt, und wobey alſo die vermehrte Stärke des Tones nicht mit dem Anſchlage anfängt, ſondern erſt nach dem Anſchlage anwächſt, und gleichſam ein auf eine kurze Zeitdauer und auf einen einzigen Ton concentrirtes Creſcendo wird; hierbey muß ſich 2) der Ton, welcher dieſen Nachdruck bekommen ſoll, noch überdies bey dem Vortrage dadurch unterſcheiden, daß es ſcheint, als verweilte man ſich einen Moment länger auf demſelben, als es die beſtimmte Zeitdauer ſeiner Note erfordert. *) Ich will dieſen Proceß, der ſich freylich beſſer empfinden, als beſchreiben läßt, in Ermangelung eines andern Ausdrucks

*) Hierbey muß man aber auch zugleich bemerken, daß, wenn bey dieſem Proceſſe die anwachſende Stärke zu einem zu hohen Grade getrieben wird, ſo wird der Ausdruck gemeiniglich zu grell. Wird hingegen das oben angezeigte ſcheinbare Verweilen auf dem mit Nachdruck vorzutragenden Tone zu merklich, ſo möchte wohl dieſes etwas zu merkliche Verweilen bey dem Vortrage eines Satzes, in welchem das Zärtliche, oder ein hoher Grad des Angenehmen herrſcht, zu entſchuldigen ſeyn; bey den mehreſten übrigen Empfindungen hingegen würde es dem Vortrage ſeine männliche Würde entziehen, und er würde dadurch zu ſehr ins affektirte und überzuckerte fallen.

drucks die Artikulation eines Tones nennen, um in der Folge den vielen Umſchreibungen deſſelben zu entgehen.

Es verſteht ſich von ſelbſt, daß, wenn ein Ton von kurzer Zeitdauer artikulirt werden ſoll, dabey das Anwachſen der Stärke des Tones weit unmerklicher iſt, als bey einem Tone von längerer Zeitdauer. Man artikulire z. B. die im folgenden Satze mit Sternchen bezeichneten Töne,



ſo wied man bey den Tönen c und g im erſten Takte die zunehmende Stärke des Tones weit merklicher machen können, als bey den Tönen a und c im dritten Takte. Demohngeachtet erfordern dieſe leztern Töne, ob gleich in einem beynahe viermal kürzern Zeitraume, dennoch den nemlichen Proceß wie jene, wenn dabey die Artikulation nicht hart und unangenehm werden ſoll.

Um diejenigen Töne zu bezeichnen, die bey dem Vortrage der Melodie auf die ſo eben beſchriebene Art artikulirt werden ſollen, bedienen ſich verſchie-

dene Tonſetzer des Ausdrucks rinforzato (verſtärkt,) den ſie abbrevirt oder blos durch rf. angezeigt, derjenigen Note beyfügen, welche einen ſolchen hervorſtechenden Vortrag erhalten ſoll. Mir ſcheint es aber, als ob dieſes rf. das genau beſtimmte Zeichen nicht abgeben könne, welches man zu dieſem Behufe allgemein eingeführt zu ſehen, wünſchen ſollte, denn es findet ſich dabey theils der Nachtheil, daß es der Note ſelbſt, der es gelten ſoll, nicht beſtimmt genug beygefügt werden kann, zumal wenn es eine Note iſt, die mitten in einer Figur vorkömmt; theils verbindet man mit dem Begriffe dieſes Wortes noch zu oft einen Grad derjenigen Verſtärkung des Tones, die ſogleich mit dem Anſchlage des Tones anhebt, denn die Noten, denen es beygefügt iſt, werden ſehr oft bey der Ausführung eben ſo behandelt, als ob blos der Ausdruck più forte (ſtärker) dabey ſtünde, das heißt, ſie werden zwar mit verſtärktem Tone vorgetragen, aber nicht eigentlich artikulirt. Daher ſcheint mir das kleine Dreyeck (△) deſſen ſich einige Tonſetzer ſchon ſeit geraumer Zeit zu bedienen angefangen haben, zu dieſem Endzwecke weit beſſer zu ſeyn, weil es 1) in kleiner Form gebraucht, ſehr geſchickt iſt, über, oder unter jede Note, ſie ſtehe wo, und in welcher Figur ſie wolle, geſetzt zu werden, ohne daß die Note, der es gelten ſoll, zweifelhaft wird; und 2) hat es überhaupt alle gute Eigenſchaften eines ſolchen Zeichens, denn es iſt nicht allein ſehr einfach, ſondern es unterſcheidet ſich auch genugſam von allen andern Zeichen, derer man ſich in der Tonſchrift bedient, und bezeichnet zugleich,

zugleich, weil es oben ſpitzig anhebt, und unten breiter wird, die anwachſende Stärke des Tones. *) Nur Schade, daß ſich die Tonſetzer deſſen nicht allgemein bedienen, und auch ſolchen Ripienſpielern, die nicht Gelegenheit gehabt haben, ſich in ihre Manier und Empfindungsart vollkommen einzuſpielen, zumuthen, alle diejenigen Töne, welche ſie ihrem Ideale gemäß auf eine ſolche hervorſtechende Art vorgetragen haben wollen, blindlings zu finden. Sollte der wiewohl jezt noch nicht wahrſcheinliche Fall eintreten, daß ſich die mehreſten Tonſetzer dieſes Zeichens bedienten, ſo wär wohl dabey zu wünſchen, daß es zugleich mit einer Modifikation eingeführt würde, damit wenigſtens dadurch mehr als ein einziger Grad des Nachdrucks angezeigt werden könnte. So würde es z. E. in der vorhin angezeigten Form einen ſtärkern Grad, bey Hinweglaſſung der unterſten Linie hingegen (Λ) einen ſchwächern Grad dieſes Nachdrucks oder dieſer Artikulation ſehr ſchicklich anzeigen können.

Weil man aber bis jezt noch kein ſolches Zeichen allgemein eingeführt hat, wodurch die zu arkuli-

*) Auch der Herr Kapellmeiſter Reichardt hat ſich in ſeinem Werkchen: über die Pflichten der Ripien-Violiniſten auf der 81. Seite hierzu eines Zeichens bedient, welches ebenfalls ſehr einfach iſt, und den zunehmenden Druck des Bogens bezeichnet; ich erinnere mich aber nicht, ein Tonſtück geſehen zu haben, in welchem auch andere Tonſetzer davon Gebrauch gemacht hätten.

tikulirenden Töne der Melodie in der Tonſchrift bezeichnet werden können, ſo iſt es um ſo nöthiger, daß ſowohl Tonſetzer als Ausführer, in Rückſicht auf die Artikulation, alle Aufmerkſamkeit auf denjenigen Fall richten, in welchem die Artikulation eines Tones in der Tonſchrift ſchon vermittelſt ſeiner Note ſelbſt angezeigt wird; und dieſes geſchieht, wie wir ſogleich in der Folge ſehen werden, jederzeit bey dem eigentlichen Vorſchlage, oder bey dem Vorhalte, der eben deswegen eine vorzügliche Aufmerkſamkeit verdient, weil das Zeichen, oder die kleinere Note, womit er in der Tonſchrift angezeigt wird, nicht allein die beſtimmte Höhe des Tones, ſondern auch zugleich einen beſondern Ausdruck bezeichnet, mit welchem er vorgetragen werden ſoll, und den ich die Artikulation eines Tones genennet habe.

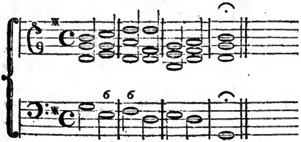
Der Vorſchlag iſt eine ſo bekannte, und ſo oft vorkommende Spielmanier, daß es dem erſten Anſcheine nach ſehr überflüſſig zu ſeyn ſcheint, die Tonſetzer auf den richtigen orthographiſchen Gebrauch, die Ausführer aber auf den richtigen Vortrag derſelben aufmerkſamer machen zu wollen. Und dennoch lehrt die tägliche Erfahrung, daß nicht allein in der Ausführung, beſonders in der Ausführung der Ripienſtimmen, bey keiner Spielmanier ſo oft gefehlt wird, als bey den Vorſchlägen, ſondern daß ſogar auch viele Tonſetzer in Anſehung des orthographiſchen Gebrauches der Vorſchläge oft ſehr nachläſſig ſind. Bey der Ausführung entſtehen zwar ſehr oft dergleichen Fehler aus Mangel an gehöriger Aufmerk-

Aufmerkſamkeit der Ausführer, die entweder den Vorſchlag nicht gehörig artikuliren, oder ihn die nach der Regel anerkannte Zeitdauer nicht geben; eben ſo oft iſt aber auch an ſolchen Fehlern die von den Tonſetzern vernachläſſigte Orthographie der Vorſchläge ſchuld. Die Tonſetzer ſind gewohnt, verſchiedene ſolche Spielmanieren vermittelſt des Zeichens des Vorſchlages, das iſt, vermittelſt kleinerer nicht mit in den Takt eingetheilter Noten zu ſchreiben, die mit dem Vortrage des Vorſchlages nichts gemein haben. Durch dieſen uneigentlichen Gebrauch des Zeichens des Vorſchlages wird die Tonſchrift oft ſehr unbeſtimmt, und das Zeichen ſelbſt ſehr zweydeutig. Dieſe Zweydeutigkeit muß nothwendig vermieden werden, wenn man von den Ausführern der Ripienſtimmen einen egalen Vortrag der Vorſchläge verlangt.

Ich will zuerſt das nöthigſte von der richtigen Schreib = und Vortragsart des eigentlichen Vorſchlags anzeigen, ehe ich von denjenigen Spielmanieren handele, welche von vielen Tonſetzern ebenfalls vermittelſt kleiner nicht mit in den Takt eingetheilter Noten bezeichnet werden. Um aber den Vorſchlag in ſein gehöriges Licht zu ſtellen, müſſen wir eine gewiſſe Seite der materiellen Beſchaffenheit der Melodie betrachten.

Man pflegt die Muſik überhaupt in zwey beſondere Hauptarten einzutheilen, in die Choral = und Figuralmuſik. Der Unterſchied dieſer beyden Arten liegt in der verſchiedenen Beſchaffenheit der Melodie. Die Melodie der Choralmuſik beſtehet blos

aus melodiſchen Hauptnoten, *) das heißt, aus ſolchen, deren jede entweder den Auf- oder Niederſchlag des Taktes ausfüllt, und jederzeit in der dabey zum Grunde liegenden Harmonie enthalten iſt, wie man z. B. aus folgendem Satze einer bekannten Choralmelodie ſiehet, dem ich zu mehrerer Deutlichkeit die Harmonie beyfügen will.



In der Melodie der Figuralmuſik hingegen werden mit dieſen melodiſchen Hauptnoten andere Töne melodiſch verbunden, wobey unter gewiſſen Umſtänden auch ſolche Töne in Verbindung kommen, die gar nicht in dem bey der Hauptnote zu Grunde liegenden Accorde enthalten ſind. Dieſe mit der Hauptnote verbundenen Töne, aus deren Verbindung unter einander die verſchiedenen Figuren der Noten entſtehen, wodurch ſich die Figuralmuſik vom Chora-

*) Es verſteht ſich von ſelbſt, daß man, wenn hier von Haupt- und Nebennoten u. ſ. w. die Rede iſt, den Namen des Zeichens anſtatt des Namens der bezeichneten Sache braucht, und alſo darunter Haupt- und Nebentöne u. ſ. w. verſteht.

Chorale unterſcheidet, pflegt man **Nebennoten** zu nennen.

Wird nun mit der melodiſchen Hauptnote ein ſolcher Ton verbunden, der eben ſo, wie die Hauptnote ſelbſt, in dem zum Grunde liegenden Accorde enthalten iſt, ſo wird er eine **harmoniſche Nebennote** genennet. In folgendem Satze iſt jede Hauptnote des vorhergehenden Satzes mit einem andern Tone in melodiſche Verbindung gebracht, der ebenfalls in dem zum Grunde liegenden Accorde enthalten iſt, und die den Hauptnoten im Nachſchlage folgenden Töne geben uns ein Beyſpiel von harmoniſchen Nebennoten.

Werden aber mit den melodiſchen Hauptnoten nicht allein harmoniſche Nebennoten, ſondern auch ſolche Töne verbunden, die nicht in der bey der Hauptnote zum Grunde liegenden Harmonie enthalten ſind, ſo kann dieſes eigentlich nur ſtufenweis geſchehen, das heißt, daß auf eine ſolche nicht zur Harmonie gehörige Note eine Note aus der Harmonie ſtufenweis folgt.

Iſt nun die nicht im Accorde enhaltene Note mit der melodiſchen Hauptnote (oder auch mit einer harmoniſchen Nebennote) dergeſtalt verbunden, daß ſie der Hauptnote nachfolgt, das heißt, daß ſie in

den

den Nachſchlag desjenigen Theils oder Gliedes des Taktes fällt, in welchem die Hauptnote anſchlägt, ſo wird ſie eine **durchgehende Note** genennet. Wenn man z. B. den Satz bey *fig. 1.* ſo wie bey *fig. 2.* verändert,

fig. 1.

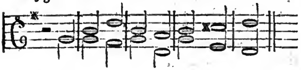
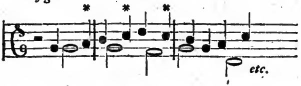


fig. 2.



ſo geben uns die mit Sternchen bezeichneten Noten Beyſpiele ſolcher durchgehenden Noten.

Geht hingegen die nicht in dem zum Grunde liegenden Accorde enthaltene Note der melodiſchen Hauptnote (oder einer harmoniſchen Nebennote) ſtufenweis dergeſtalt vorher, daß durch ſie die Hauptnote aus dem Anſchlage eines Theiles oder Gliedes des Taktes in den Nachſchlag deſſelben verdrängt wird, ſo wird ſie eine **Wechſelnote** genennet. Wird z. B. der Satz bey *fig. 3.* ſo figurirt, wie bey *fig. 4.*

fig. 3.

fig. 3.

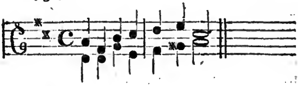
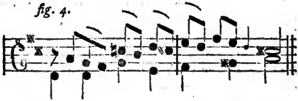


fig. 4.



ſo zeigen uns die bey *fig. 4.* gegen den Baß anſchlagenden Noten Beyſpiele von Wechſelnoten.

Eine ſolche Wechſelnote iſt nun auch der Vorſchlag; er iſt ebenfalls nichts anders, als ein nicht in der Harmonie enthaltener Ton, der ſtufenweis der Hauptnote vorhergeht, und ſie aus dem Anſchlage in den Nachſchlag verdrängt. Hier entſteht nun von ſelbſt die Frage: Warum macht man einen Unterſchied zwiſchen dieſen Wechſelnoten, das heißt, warum bezeichnet man einige derſelben mit gewöhnlichen Noten, andere hingegen mit einer kleinern Note, deren Werth bey der Zuſammenzählung der Taktnoten nicht mit in Anſchlag gebracht wird?

Die Urſache dieſes Unterſchiedes liegt blos in der Verſchiedenheit des Vortrags, den man zwiſchen dieſen Wechſelnoten feſtgeſezt hat. —— Die Wechſelnote, weil ſie nicht in dem zum Grunde liegenden Accorde enthalten iſt, muß nothwendig ge-

gen

gen die Zuſammenſtimmung dieſes Accordes diſſoniren; ſie erregt alſo als eine Diſſonanz die Erwartung einer ſtufenweis darauf folgenden Conſonanz. *) Weil nun die Erfahrung lehrt, daß die Erwartung der auf die Wechſelnote folgenden Hauptnote für unſer Gefühl um ſo lebhafter wird, wenn man die Wechſelnote nicht allein an Stärke des Tones zunehmen, ſondern ſie auch zugleich bis auf den möglichſt letzten Moment ihrer beſtimmten Zeitdauer fortklingen läßt, ſo mag wohl dieſe Erfahrung die erſte Veranlaſſung gegeben haben, daß man ehedem darinne übereingekommen iſt, und es ſich zur Regel gemacht hat, alle diejenigen Wechſelnoten, durch welche die Erwartung der folgenden Hauptnote in unſerm Gefühle recht lebhaft erregt werden ſoll, mit einer kleinern Note zu bezeichnen, die man einen Vorſchlag nennet, und die bey der Zuſammenzählung der Noten des Taktes keinen eigenen Werth hat, weil ihre Zeitdauer der folgenden Hauptnote wieder abgezogen wird. **) Diejenigen Wechſelnoten

*) Dieſe Erwartung der ſtufenweis darauf folgenden Conſonanz macht es erklärbar, warum unſer Ohr durch einen kaum merkbaren Anſchlag derſelben befriedigt wird.

**) Die Wechſelnote von einer längern Zeitdauer muß nothwendig ebenfalls die Erwartung der darauf folgenden Hauptnote lebhafter erregen, als eine Wechſelnote von kürzerer Zeitdauer; daher kömmt es auch, daß jene öfterer als Vorſchläge, dieſe aber öfterer als gewöhnliche Wechſelnoten in der Tonſchrift angezeigt werden.

ten hingegen, durch welche, nach Maasgabe der vorhandenen Empfindung, dieſe Erwartung der Hauptnote nicht ſo lebhaft erregt werden ſoll, das iſt, die dieſen beſondern Nachdruck nicht bekommen ſoll, pflegt man, um ſie in der Tonſchrift von jenen zu unterſcheiden, mit gewöhnlichen Noten zu ſchreiben.

Daß man wirklich, wenn auch gleich ſtillſchweigend, darinne allgemein überein gekommen iſt, einen ſolchen nicht in der Harmonie enthaltenen, und dem Hauptone ſtufenweis vorhergehenden Ton, wenn er als Vorſchlag angezeigt iſt, mit demjenigen beſondern Nachdrucke vorzutragen, den ich oben die Artikulation genennet habe, davon überzeugen uns nicht allein alle guten Lehrbücher, die ſich über dieſen Gegenſtand verbreiten, ſondern wir werden auch durch die Praxis aller guten Tonkünſtler davon überzeugt. Ja ſelbſt der Ausdruck Accent, womit die Tonkünſtler anderer Nationen, z. B. die Italiäner und Franzoſen, den Vorſchlag weit ſchicklicher, als wir, benennen, weil dieſer Ausdruck einigermaßen die Vortragsart deſſelben bezeichnet, giebt uns einen Beweis von der allgemein übereinſtimmenden Meynung, wie ein ſolcher Vorſchlag vorgetragen werden ſoll.

Dieſer allgemeinen Uebereinkunft zu Folge wird nun der eigentliche Vorſchlag, von dem hier die Rede iſt, artikulirt, das heißt, wie ſchon oben erklärt worden iſt, man fängt ihn mit etwas ſchwachem Tone an, und läßt die Stärke des Tones anwachſen; dabey hält man ihn bis zum möglichſt letzten Moment ſeiner beſtimmten Zeitdauer (von der

hernach

hernach gehandelt werden ſoll) auf, und ſchleift die Hauptnote ganz ſchwach, gleichſam ſich verlierend, daran. Dieſes Anſchleifen des Vorſchlags an die Hauptnote, die mit ſchwächerm Tone vorgetragen wird, nennet man den Abzug. *)

Dieſes

*) Unter dem Ausdrucke Abzug verſtehet man bey dem an den Vorſchlag angeſchleiſten Haupttone eigentlich das Abheben des Bogens bey den Bogeninſtrumenten, oder das Abheben des Fingers bey den Clavierinſtrumenten. In Anſehung des mehr oder minder Merklichen dieſes Abzuges ſind die Meinungen getheilt. Jede dieſer Meinungen hat ihre eigenen Gründe für ſich; mir dünkt aber, daß, ſobald man über dieſen Gegenſtand genau entſcheiden will, man die Natur einer jeden Inſtrumentart, auf welcher der Abzug gemacht wird, mit in Anſchlag bringen müſſe, weil eine Inſtrumentart mehr ſanften Nachklang äuſſert als die andere. Da auch diejenigen, die unter dem Abzuge das wirkliche Abheben des Bogens oder Fingers verſtehen, nichts weniger verlangen, als daß dadurch der Hauptton einen grellen Abſtoß bekommen ſollen, ſo laufen genau genommen beyde Meynungen am Ende auf eine Subtilität hinaus, die keine ſehr merkliche Verſchiedenheit bey dem Vortrage der Vorſchläge bewirken kann, und wo bey jeder dieſer beſondern Meinungen der Vorſchlag ſelbſt in der Hauptſache ſeinen eigenthümlichen Vortrag behält. Die Zergliederung der Gründe für jede dieſer beſondern Meinungen, und die Anwendung derſelben auf alle Inſtrumentarten, die, wie ſchon geſagt, hierbey nicht gänzlich aus den Augen geſezt werden dürfen, würde hier theils zu weitläuftig,

theils

Dieſes iſt nun die von allen gründlichen Tonkünſtlern allgemein angenommene Vortragsart der

eigent-

theils auch für diejenigen überflüſſig ſeyn, für welche in Rückſicht auf die Ausführung eigentlich dieſe Abhandlung zunächſt beſtimmt iſt. Man wird vollkommen zufrieden ſeyn können, wenn die Ausführer, beſonders die Ausführer einer Ripienſtimme (denn auf den egalen Vortrag der Vorſchläge in derſelben iſt mein Augenmerk beſonders gerichtet) den Vorſchlag ſo vortragen, wie das Traktement deſſelben oben beſchrieben worden iſt. Weil die Ripienſtimmen, welche mehrfach beſezt werden, auf Bogeninſtrumenten vorgetragen werden, bey welchen daher die Gleichheit des Vortrages am mehreſten ein Bedürfniß iſt, ſo will ich hier dasjenige noch einrücken, was der Herr Kapellmeiſter Reichardt in ſeinem Werkchen: über die Pflichten der Ripien-Violiniſten, von dem Abzuge erinnert. Er ſagt auf der 41ſten Seite: „der Vorſchlag von beſtimmter Dauer bekommt allemal „einen ſtärkern Druck des Bogens als ſeine Note ſelbſt. Es iſt aber falſch, wenn die Note „nach einem Vorſchlage allemal abgezogen wird. „Man kann hierinnen die Abzüge in den uneigentlichen und eigentlichen Abzug abtheilen. Der „uneigentliche Abzug beſteht darinnen, daß der „Bogen ſchwächer fortfährt, oder auch wohl auf „der Seite ruhen bleibt und kommt jeder Note „zu, die einen Vorſchlag hat. Der eigentliche „Abzug beſtehet darinnen, daß der Bogen völlig „von den Saiten abgehoben wird, ſobald die Note „nur ſchwach gehört worden, und kommt jeder Note mit einem Vorſchlage zu, der eine „Pauſe folgt.„

eigentlichen Vorſchläge, die nun auch beſonders die Ripienſpieler auf das genaueſte beobachten müſſen, wenn bey der Ausführung der Vorſchläge keine Verwirrung entſtehen, und der Ausdruck nicht verloren gehen ſoll, den der Tonſetzer durch ſie erlangen wollte.

Bevor ich nun zu der beſtimmten Zeitdauer der eigentlichen Vorſchläge übergehe, will ich erſt die Regeln anzeigen, welche aus der angezeigten allgemein angenommenen Vortragsart dieſer Vorſchläge für den Tonſetzer, in Abſicht auf die Orthographie der Tonſchrift herfließen, und die er nothwendig beobachten muß, wenn er nicht ſelbſt Gelegenheit zum unrichtigen Vortrage ſeiner Ausarbeitungen geben will.

1) Jeder Ton der Melodie, der nicht in der zum Grunde liegenden Harmonie enthalten iſt, und der im Anſchlage eines Theils oder Gliedes des Taktes der harmoniſchen Note ſtufenweis vorhergeht, muß, wenn er dem Ideale des Tonſetzers gemäß artikulirt, und zugleich an die folgende Note angeſchleift werden ſoll, jederzeit in der Tonſchrift als Vorſchlag geſchrieben werden.

2) Soll aber dieſer nicht in der Harmonie enthaltene Ton zwar an die ſtufenweis folgende harmoniſche Note geſchleift, aber nicht artikulirt werden, ſo darf man ihn nicht als Vorſchlag bezeichnen, ſondern man muß ihn als eine Wechſelnote ſchreiben, und das Anſchleifen an den folgenden harmoniſchen Ton vermittelſt des gewöhnlichen Schleifezeichens bemerken.

3) Wenn

3) Wenn ein ſolcher Ton, der nicht in der Harmonie enthalten iſt, und der dem harmoniſchen Tone im Anſchlage ſtufenweis vorhergeht, zwar artikulirt, aber nicht an die folgende harmoniſche Note geſchleift werden ſoll, ſo kann er in der Tonſchrift nicht anders als Wechſelnote dargeſtellet werden, deren Artikulation aber in dieſem Falle vermittelſt eines beſondern Zeichens, oder vermittelſt der Anfangsbuchſtaben eines dazu gewählten Wortes bemerkt werden muß.

4) Soll ein ſolcher nicht in der Harmonie enthaltne Ton weder artikulirt, noch an die folgende Hauptnote angeſchleift werden, ſo muß er jederzeit als Wechſelnote bezeichnet werden.

Die Nothwendigkeit der Befolgung dieſer orthographiſchen Regeln der Tonſchrift bedarf keines weitern Beweiſes; ſie folgt ganz unmittelbar aus der allgemein feſtgeſetzten Art, wie der als Vorſchlag bezeichnete Ton traktirt werden ſoll. *)

Anjezt wollen wir zu der beſtimmten Zeitdauer der eigentlichen Vorſchläge übergehen. Man hat, um alle Verwirrung in Anſehung dieſer Zeitdauer

M 2 zu

*) Weil die Tonſetzer gewohnt ſind, gewiſſe Spielmanieren, bey welchen die Töne nicht artikulirt werden ſollen, ebenfalls durch kleinere Noten in der Tonſchrift vorſtellig zu machen, ſo will ich dasjenige, was die Pünktlichkeit der Tonſchrift dabey erfordert, in der Folge bemerken, wenn ich von dem uneigentlichen Gebrauche des Zeichens eines Vorſchlags handle.

zu vermeiden, verſchiedentlich darauf angetragen, daß die Tonſetzer den Vorſchlag lieber in eine gewöhnliche Note verwandeln möchten. Wenn uns nicht ein allgemein angenommenes Zeichen der Artikulation noch mangelte, womit auch der in eine gewöhnliche Note verwandelte Vorſchlag bezeichnet werden könnte, ſo wär dieſe Verwandlung in ſo ferne ganz ſchicklich, weil alsdenn die Ausführer nicht nöthig hätten, ſich um die feſtgeſezten Regeln zu bekümmern, welche die Dauer der Vorſchläge beſtimmen. Da aber noch bis jezt kein ſolches Zeichen allgemein eingeführt iſt, und dennoch der Vorſchlag nach der allgemein angenommenen Meinung artikulirt werden muß, ſo würde man durch die Verwandlung der eigentlichen Vorſchläge in gewöhnliche Noten auf der einen Seite mehr verlieren, als man auf der andern damit gewinnen könnte, weil alsdenn zwar wohl die Zeitdauer, aber nicht die Artikulation bezeichnet wär, die ein ſolcher Ton erhalten ſoll. Uebrigens ſind ja die wenigen Regeln, durch welche die Dauer der Vorſchläge beſtimmt wird, ſo einfach, und ſo leicht zu befolgen, daß es jedem Ausführer leicht fallen muß, ſie in Ausübung zu bringen, ſo bald er nur aufmerkſam darauf gemacht wird. Nur müſſen, wenn dieſes geſchehen ſoll, die Tonſetzer in der Tonſchrift zu keinen Zweydeutigkeiten Anlaß geben, und ſich mehrerer Pünktlichkeit bey der Orthographie der Vorſchläge befleißigen, als insgemein zu geſchehen pflegt.

Die Zeitdauer der eigentlichen Vorſchläge wird durch folgende zwey Regeln beſtimmt;

1) Der

1) Der Vorſchlag vor einer Note von gleichen oder geraden Theilen bekömmt jederzeit die Hälfte der Zeitdauer ſeiner nachfolgenden Hauptnote; daher werden z. B. die Vorſchläge bey *fig. 1.* in Anſehung ihrer Dauer jederzeit ſo geſpielt, wie bey *fig. 2.*

fig. 1.

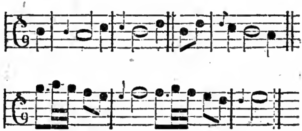
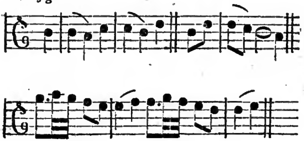


fig. 2.



2) Der Vorſchlag vor einer Note von ungleichen Theilen, (das iſt gemeiniglich

vor einer ſolchen, die vermittelſt des Punktes um die Hälfte verlängert worden iſt,) bekömmt jederzeit zwey Theile der Zeitdauer der Hauptnote; daher müſſen die Beyſpiele bey *fig. 3.* jederzeit ſo wie bey *fig. 4.* geſpielt werden.

fig. 3.

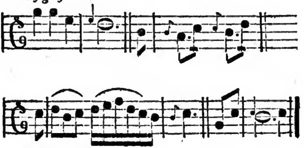
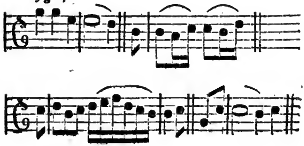


fig. 4.



Anmerkung.

Es kommen zuweilen Fälle vor, wo die durch den Punkt verlängerte Note am Ende noch eine Verzierung erhält, welche verhindert, daß man ſich in der Tonſchrift des Punktes hinter

der Note nicht bedienen kann, ſondern von dem Bindezeichen Gebrauch machen muß; z. B. wenn der Satz bey Figur 5. ſo wie bey Figur 6. geſpielt werden ſoll. Bekömmt nun der Ton c, der wegen der beyden nachſchlagenden Sechzehntheile h c nicht mehr vermittelſt des Punktes verlängert werden konnte, ſo wie bey Figur 7, einen Vorſchlag, ſo muß in dieſem Falle der Vorſchlag eben ſo gut zwey Theile von der Zeitdauer der Hauptnote erhalten, als wenn ſtatt des Bindezeichens der Punkt hätte gebraucht werden können; der Vorſchlag bey Figur 7. muß daher ſo vorgetragen werden, wie bey Figur 8.

fig. 5. *fig. 6.*

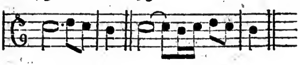


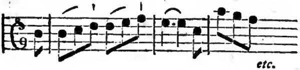
fig. 7. *fig. 8.*

Auch im Sechsachtel und Sechsvierteltakte kommen ſolche Fälle vor, in welchen man ſich wegen nachſchlagender Noten oft ſtatt des Punktes des Bindezeichens bedienen muß; wenn z. B. bey Figur 9. nach dem Tone c im zweyten Takte ein Nachſchlag gemacht werden ſoll,

ſoll, wie bey Figur 10, ſo muß man ſich ſtatt des Punktes ebenfalls des Bindezeichens bedienen, um die Notenfigur richtig darzuſtellen.

fig. 9.

fig. 10.



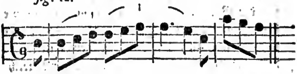
etc.

Bekömmt nun in dieſem Falle der Ton e einen Vorſchlag, wie bey Figur 11, ſo muß dieſer Vorſchlag nothwendig eben ſo traktirt werden, als ob der Punkt hinter der Hauptnote ſtünd. Weil nun im Sechsachteltakte die mit einem Punkte bezeichnete ganze Taktnote eine Note von zwey gleichen Theilen iſt, ſo muß der Vorſchlag ſo wie bey Figur 12. vorgetragen werden.

fig. 11.

fig. 12.

fig. 12.



Zu Folge der genauen Beſtimmtheit dieſer beyden Regeln wär es eigentlich im Grunde gleichviel, ob man ſich zur Bezeichnung der Vorſchläge kleiner Noten von der Gattung der Viertel, Achtel oder Sechzehntheile bediente, wenn man das Zeichen des Vorſchlages nicht auch zugleich zur Bezeichnung ſolcher Töne anwendete, die weder eine beſtimmte Zeitdauer erhalten, noch artikulirt werden ſollen. Weil nun aber dieſes geſchieht, und in der Tonſchrift bey gewiſſen Fällen nicht wohl vermieden werden kann, ſo iſt es billig, daß die Tonſetzer, wenn ſie nicht ſelbſt Gelegenheit zu Zweydeutigkeiten geben wollen, ſich der dabey nöthigen Pünktlichkeit befleißigen, um die eigentlichen Vorſchläge von den uneigentlichen gehörig zu unterſcheiden. Dieſes kann nun durch nichts anders geſchehen, als durch die Verſchiedenheit der Gattungen der kleinern Noten, derer man ſich zur Bezeichnung der eigentlichen und uneigentlichen Vorſchläge bedienen muß. Es iſt daher höchſt nöthig, bey der Orthographie der Vorſchläge folgende zwey Regeln zu beobachten:

1) **Der eigentliche Vorſchlag muß jederzeit mit einer ſolchen kleinern Note bezeichnet werden, die nur um die Hälfte geringer am Werthe iſt, als**

die Hauptnote. Zu Folge dieſer Regel dürfen die Vorſchläge bey Figur 1. niemals ſo wie bey Figur 2. geſchrieben werden. Noch beſſer wär es freylich, die Tonſetzer gewöhnten ſich, diejenige Gattung der kleinern Noten zur Bezeichnung der eigentlichen Vorſchläge zu wählen, welche die Dauer derſelben genau beſtimmt, und ſo zu ſchreiben, wie bey Figur 3. *)

fig. 1.

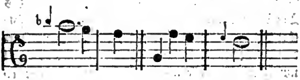


fig. 2.

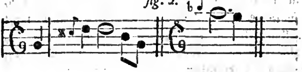
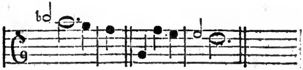


fig. 3.

*) Es können Fälle vorkommen, wo der Tonſetzer den eigentlichen Vorſchlag entweder länger oder kürzer an Zeitdauer vorgetragen haben will, als es der Regel zu Folge geſchehen ſollte. In dieſen Fällen iſt wohl das ſicherſte, den Vorſchlag in eine ordentliche Note zu verwandeln, und ſowohl die Artikulatian deſſelben, als auch das Anſchleifen an die Hauptnote beſonders zu bezeichnen.

fig. 3.



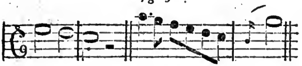
2) Die uneigentlichen Vorſchläge, das iſt, diejenigen, welche weder artikulirt werden, noch eine beſtimmte Zeitdauer erhalten ſollen, müſſen mit einer Gattung kleinerer Noten bezeichnet werden, die mehr als um die Hälfte geringer am Werthe iſt, als die Hauptnote vor welcher ſie ſtehen.

Die Tonſezer bedienen ſich dieſer uneigentlichen Vorſchläge vorzüglich in zwey Fällen, 1) wenn eine Wechſelnote einen ſo unmerklichen Zeitraum einnehmen, und ſo flüchtig abgefertigt werden ſoll, daß dadurch die darauf folgende Hauptnote nicht merklich aus dem Anſchlage verdrängt wird; z. E. bey a und b bey Figur 4. 2) Wenn eine durchgehende Note mit einer darauf folgenden Hauptnote, die nicht ſtufenweis auf jene folgt, in Verbindung gebracht werden ſoll, wie z. E. bey Figur 5. Ein ſolcher uneigentlicher Vorſchlag, der ebenfalls ſehr geſchwinde abgefertigt wird, iſt jederzeit eine harmoniſche Nebennote.

fig. 4.

fig. 4.

fig. 5.



Bezeichnete nun der Tonſetzer die Vorſchläge bey a durch kleine Sechzehntelnoten, die bey b hingegen durch Achtelnoten, ſo wären ſie durch nichts von den eigentlichen Vorſchlägen unterſchieden, und er würde in vielen Fällen, in welchen ſolche uneigentliche Vorſchläge vorkommen, den Ausführern einer Ripienſtimme Gelegenheit zu Zweydeutigkeiten, und zu einem ungleichen Vortrage geben, weil ſie nicht alle zugleich beſtimmt genug unterſcheiden würden, ob der Vorſchlag ein eigentlicher oder uneigentlicher Vorſchlag ſeyn ſollte. Befolgt man aber die ſo eben angezeigten beyden Regeln, ſo kann alsdenn den Ausführern kein Zweifel über die Beſchaffenheit und Vortragsart der Vorſchläge übrig bleiben.

Man ſiehet hieraus, daß alles, was zur pünktlichen Bezeichnung der Vorſchläge, und zum richtigen und egalen Vortrage derſelben nöthig iſt, durch ein ſehr einfaches und der Natur der Sache entſprechendes

chendes Mittel hervorgebracht werden kann; nur müſſen zuvörderſt die Tonſetzer die ſo eben beſchriebene Pünktlichkeit in der Orthographie der Vorſchläge beobachten, *) und alle Zweydeutigkeiten vermeiden, ehe man die nöthige Pünktlichkeit der Ausführung der Vorſchläge in den Ripienſtimmen von den Ausführern fordern, und erwarten kann.

Weil hier blos von den Vorſchlägen in Rückſicht auf ihre richtige Bezeichnungs- und Vortragsart gehandelt wird, ſo iſt es hier der Ort nicht, von der grammatikaliſchen Richtigkeit derſelben zu reden, und zu unterſuchen, in wie weit der Gebrauch derjenigen Vorſchläge grammatikaliſch richtig iſt, auf welche (im Falle ſie keine ſo genannten Leittöne ſind,) die Hauptnote aufſteigend folgt, und die, als Diſſonanzen betrachtet, einen irregulären Fortgang machen, und von vielen für fehlerhaft, von eben ſo viel andern aber für gut und brauchbar gehalten werden.

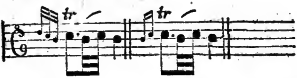
Die Zeichen der Vorſchläge, oder die kleinern nicht mit in den Takt eingetheilten Noten werden von den Tonſetzern noch bey verſchiedenen Figuren gebraucht, wo die mit kleinern Noten bezeichneten Töne ſehr flüchtig vorgetragen, und zugleich an die Hauptnote angeſchleift werden ſollen. Es geſchieht dieſes am gewöhnlichſten,

1) Bey

*) Es verſteht ſich von ſelbſt, daß alsdenn ſowohl die Notiſten, als auch die Correktoren der durch den Druck oder Stich bekannt zu machenden Tonſtücke auf dieſe Pünktlichkeit aufmerkſam gemacht werden müſſen.

1) Bey dem ſogenannten Schleifer, das heißt, wenn zwey oder mehrere Töne vor einem melodiſchen Hauptone ſo geſchwind an denſelben angeſchleift werden ſollen, daß er dadurch nicht merklich aus dem Anſchlage gedrängt wird; z. E.

2) Bey dem Triller, wenn demſelben ab- oder aufwärts gehende Schleifer vorhergehen, wodurch ihn die mehreſten Clavierſpieler alsdenn in den Triller von oben, und in den Triller von unten zu unterſcheiden, und vermittelſt beſonderer Zeichen zu bemerken pflegen. Weil man ſich aber dieſer Zeichen in Tonſtücken für andere Inſtrumente noch nicht allgemein genug bedient, ſo werden gewöhnlich dieſe dem Triller unmittelbar vorhergehenden Schleifer mit kleinern Noten bezeichnet; z. B.

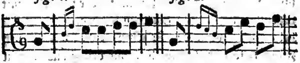


3) Bey den Doppelſchlägen, wo die Töne, aus welchen ſie beſtehen, ebenfalls mit kleinen Noten bezeichnet werden, weil die von den Clavierſpielern dazu angenommenen Zeichen noch nicht allgemein eingeführt ſind.

Hier

Hier aber muß beſonders der anſchlagende und nachſchlagende Doppelſchlag wohl unterſchieden werden. Bey dem anſchlagenden Doppelſchlage, der entweder ſo wie bey Figur 1. aus zwey Noten, oder auch ſo wie bey Figur 2. aus drey Noten beſtehen kann, iſt nicht viel zu bemerken übrig, als daß die Töne, aus welchen er beſteht, flüchtig und rund an die nachfolgende Hauptnote angeſchleift werden müſſen.

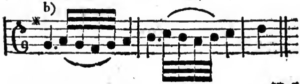
fig. 1. *fig. 2.*



Der nachſchlagende Doppelſchlag aber hat das beſondere, daß die kleinen Noten, wodurch er bezeichnet wird, nicht, ſo wie in allen vorhergehenden Fällen zur folgenden, ſondern zur vorhergehenden Hauptnote gehören, und an ſie geſchleift werden müſſen. Folglich müſſen die durch kleinere Noten bezeichneten nachſchlagenden Doppelſchläge bey a ſo vorgetragen werden, wie bey b.

a)

b)



Weil

Weil dieſe Figur jederzeit aus vier dem Haupttone geſchwind nachfolgenden Tönen beſteht, von welchen der erſte eine Stufe höher, der dritte eine Stufe tiefer liegt als der Hauptton, die beyden übrigen aber eine Wiederholung des Haupttones ſind, ſo iſt ſie, als die einzige dem Haupttone nachfolgende Manier, die mit kleinern Noten bezeichnet wird, ſehr leicht zu unterſcheiden.

Alle andere, einem melodiſchen Hauptrone nachfolgende, und an denſelben anzuſchleifende Töne müſſen, um Zweydeutigkeiten zu vermeiden, mit ordentlichen Noten geſchrieben werden. Es iſt daher falſch, wenn der Tonſetzer z. E. den Satz bey Figur 1. ſo ſchreiben wollte, wie bey Figur 2, weil er dadurch den Ausführern Gelegenheit geben würde, ihn ſo wie bey Figur 3. vorzutragen.

fig. 1. *fig. 2.*

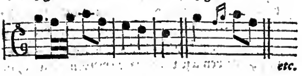
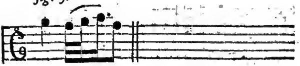


fig. 3.



III.

Beyträge zu dem Gerberſchen Tonkünſtler-Lexikon vom Herrn Doctor Chladni in Wittenberg.

Amiot's Ueberſetzung der Abhandlung über die Muſik der Chineſen von Ly-koang-ti iſt mit Anmerkungen vom Abbé Rouſſier gedruckt, im 6ten Theile der mémoires concernant l'hiſtoire, les ſciences &c. des Chinois 1780. Sie iſt auch einzeln verkauft worden. Auch iſt eine ſpaniſche Ueberſetzung zu Madrit bey Baylo und Texero 1780 erſchienen.

Bachmann, der königl. Preußiſche Kammermuſikus, welcher jetzt mit Hrn. Hänze gemeinſchaftlich das Berliner Liebhaberkonzert dirigirt, iſt der Sohn des Hofinſtrumentmachers; im Tonkünſtler-Lexikon werden aber beyde für eine Perſon gehalten. Madame Bachmann, geb. Stöwen, iſt die Gattin des Kammermuſikus. Ein Bruder von ihm, ein braver Violoncelliſt, iſt Kayſerl. Kammermuſikus in Petersburg.

Baillon, Singmeiſter und Guitarriſt in Paris, gab daſelbſt 1781. nouvelle méthode de guitarre heraus.

Bauerſchmidt, Komponiſt und Klavierſpieler, hält ſich in Petersburg auf.

Bernoulli, (Daniel) Profeſſor bey der Kayſerl. Akademie der Wiſſenſchaften in Petersburg, verdient wegen vieler intereſſanter akuſtiſcher Aufſätze in den Schriften der Petersburger, Berliner und Pariſer Akademien der Wiſſenſchaften erwähnt zu werden. Er ertrank vor 2 oder 3 Jahren bey dem Baden in der Newa.

Bertali (Antonio) war Kayſerl. Kapellmeiſter, wie aus der Unterſchrift eines in Kupfer geſtochenen Bildniſſes von ihm zu erſehen iſt:

Bertali hic ille eſt praeclara Antonius arte,
Caeſarei eximius praeſes et Alpha chori &c.

Aus der Ueberſchrift: aetatis ſuae 59. ann. et 7 menſ. in Octobr. 1664. erhellet, daß der im Tonkünſtler-Lexikon als Kirchenkomponiſt erwähnte Berthali, welcher um die Mitte dieſes Jahrhunderts gelebt haben ſoll, wohl ein anderer ſeyn müſſe. Hr. Gerber führt auch einen Kayſerl. Kapellmeiſter Antonio Bertali an, welcher unſtreitig der nähmliche iſt.

Bertezen (Salvador) gab zu Rom principi di muſica 1780. in 12 heraus.

Berthaume, vormals erſter Violiniſt bey der Oper in Paris iſt Muſikdirektor bey dem Herzoge von Oldenburg und Fürſtbiſchoffe von Lübek. Er hatte einen jungen Zögling, Lafond, bey ſich, der im Violinſpielen ſeinem Meiſter Ehre machte.

Biſchoff, Fürſtl. Deſſauiſcher Kammermuſikus, ein braver Violoncelliſt und mechaniſcher Künſtler, hat bey dem Violoncell unter dem Stege Metallſaiten, ungefähr, wie bey der Viole d'amour,

wie

wie auch Stahlſtäbe angebracht, er nennt es Harmonicello, im Journale des Luxus und der Moden ward Nachricht davon gegeben.

Buttſtett, (Johann Heinrich) Organiſt an der evangeliſchen Hauptkirche in Erfurth, hat herausgegeben: ut re mi fa ſol la eſt tota muſica, et harmonia aeterna, in 4 ohne Jahrzahl, wahrſcheinlich zwiſchen 1714 und 1720. Es enthält eine Vertheidigung der alten Solmiſation gegen Mattheſons Orcheſter.

Cavallo, (Tiberius) als phyſiſcher Schriftſteller bekannt, hat einen Aufſatz geliefert: of thoſe muſical inſtruments, in which the tones, keys and frets are fixed as in the harpſichord, organ, guitar &c. in Philoſ. transact. for. 1788. P. II.

Corrette (vielleicht der im Tonk. Lexik. erwähnte Corretti) hat zu Paris herausgegeben: méthode pour apprendre facilement à jouer de la Quinte ou Altv. S. Journ. encycl. Avril 1782. t. III. P. I. p. 154.

Dulon, der bekannte Flötenbläſer, iſt zu Petersburg in Dienſten des Großfürſten.

Duport der jüngere iſt Königl. Preußiſcher Kammermuſikus.

Dünewald (Baron von) hat in Maynz ein ſehr zuſammengeſetztes Inſtrument verfertigt, wo allerley Saiten- und Blasinſtrumente vermittelſt einer Taſtatur geſpielt werden, in verſchiedenen Reiſebeſchreibungen wird deſſen gedacht. Im 5ten Bande von Biörnſtähls Reiſen findet ſich eine ſehr unvollkommene Nachricht davon, er wird dort auch

N 2 fälſch-

fälſchlich Baron von Unneval genannt, vermuthlich durch eine Franzöſiſche Schprachverderbung, wo man ſeinen Namen in d'Unneval ungeändert hat.

Euler (Leonhard) hat außer den im Tonk. Lex. angeführten Schriften auch noch durch viele andere Aufſätze in den Schriften der Berliner und Petersburger Akademien der Wiſſenſchaften ſich um die Klanglehre verdient gemacht.

Fritz (Caſpar) in Genf, hat auch daſelbſt obſervations ſur les principes de l'harmonie 1763 herausgegeben.

Garbrecht, Mechanikus in Königsberg, hat einen Bogenflügel von vorzüglicher Güte gemeinſchaftlich mit dem Diakonus Waſiansky, deſſen jetzigen Beſitzer, verfertigt. Er arbeitet unermüdet an Verfertigung und Vervollkommung dieſer Art Inſtrumente.

Hämpeln, Intendant der Muſik bey den Fürſten von Fürſtenberg in Donau-Eſchingen und Königl. Pohlniſcher Hofrath, verdient als ein vorzüglicher Violinſpieler und Komponiſt für dieſes Inſtrument erwähnt zu werden.

Haſſe (Johañ Adolph) hat nicht 2, ſondern 3 Te Deum komponirt, 2 in Dreßden, und 1 in Venedig, ich beſitze außer dieſen auch ein miſerere von ihm.

Herſchel in Hannover, iſt würklich ein Bruder des Londner Aſtronomen.

Imbert de Sens hat nouvelle méthode ou principes raiſonnés du Plain-Chant zu Paris 1780 in 12 herausgegeben, es enthält unter andern auch eine Anleitung zum Serpentſpielen.

Kerzel

Kerzel in Moſkau, hat auch Ruſſiſche Operetten komponirt, eine von ihm, der Dorfzauberer, ſahe ich vor einigen Jahren im Klavierauszuge, ich weiß nicht mehr, ob gedruckt, oder geſtochen.

Kirſchnigk, ein Deutſcher oder Böhme, Inſtrumentmacher in Petersburg, verfertigt in großer Vollkommenheit Pianoforte mit einigen Pfeifenregiſtern, wo man durch Fußtritte den Klang von einer kaum hörbaren Schwäche bis zu einer ſehr beträchtlichen Stärke kann anwachſen und verſchwinden laſſen. Ein anderer Petersburgiſcher Inſtrumentmacher Gabram, der ehemals bey Kirſchnigk gearbeitet hat, verfertigt dergleichen Inſtrumente in der nähmlichen Güte, und zu denſelben Preiſen.

Königslöwe (von), Organiſt an der Marienkirche in Lübek, iſt vermuthlich der nähmliche, der als Komponiſt eines Klavierkonzerts im Tonk. Lex. erwähnt wird. Sein Orgelſpielen und die von ihm veranſtalteten Verbeſſerungen ſeiner Orgel verdienen allen Beyfall.

Lambert (Jahann Heinrich) hat auch einen ſehr intereſſanten Aufſatz: ſur les tons des flutes in den neuen mémoires der Berliner Akademie der Wiſſenſchaften auf 1775. geliefert.

Lefebure gab zu Venedig und Paris 1780. nouveau ſolfege heraus.

Lykoangti, Mitglied des Kayſerl. gelehrten Tribunals und Staatsminiſter in China, iſt als muſikaliſcher Schriftſteller unter dem Artikel Amiot erwähnt.

Marcou, Königl. Muſikus in Paris, gab élémens théoriques et patriques de la muſique zu London und Paris 1781 in 12. heraus.

Mareſch aus Böhmen, Tonkünſtler in Petersburg, ſtarb daſelbſt im May 1794. Er verdiente wohl als Urheber der Ruſſiſchen Hörnermuſik unter ſeinem Namen Erwähnung im Tonk. Lexik. Er hat für den Hofmarſchall Nariſchkin die erſte Kapelle dieſer Art abgerichtet, und wie man mir in Petersburg verſicherte, die erſte Idee dazu gehabt, Herr von Nariſchkin aber hat ſich durch Veranſtaltung und Beförderung dieſes Unternehmens um die Kunſt ſehr verdient gemacht. Im Tonk. Lex. wird dieſe Hörnermuſik bey deſſen Namen ſo erwähnt, daß man glauben könnte, ſie habe nur etwa 10 Jahre nach ihrer Entſtehung exiſtirt. Es ſind aber jetzt in Petersburg, Moſkau ꝛc. mehrere Kapellen dieſer Art vorhanden. Ohngeachtet jeder Spielende nichts weider zu thun hat, als den einzigen Ton, zu dem ſein Horn gebraucht wird, zu rechter Zeit anzugeben, ſo werden doch die vollſtimmigſten Sinfonien, Fugen u. ſ. w. mit einer ſolchen Genauigkeit und mit einem ſo gleichförmigen Anwachſen und Verſchwinden der Töne ausgeführt, daß man ſollte glauben, ein Inſtrument zu hören; ſchnelle Lauffer, Harpeggiaturen, Triller mit Vorſchlage und Nachſchlage u. ſ. w. werden mit aller Präziſion herausgebracht. Wenn dieſe Muſik gehörige Würkung thun ſoll, ſo muß man ſie in freyer Luft, oder in einer Entfernung von etlichen Zimmern, deren Thüren nicht geöfnet ſind, hören, da denn die Intonation

tion ſehr angenehm iſt, und viel ähnliches mit dem Klange einer mit einem Schweller verſehenen Orgel, oder eines der oben erwähnten Inſtrumente von Kirſchnigk hat. In Ländern, wo keine Leibeigenſchaft Statt findet, möchte es wohl ſchwer ſeyn, 40 oder mehrere Menſchen zu einem ſolchen Endzwecke zu vereinigen, es wäre aber doch zu wünſchen, daß irgend ein Fürſt oder anderer reicher Kunſtliebhaber den Verſuch machte, ob Kunſteifer und Belohnungen nicht eben ſoviel ſollten ausrichten können, als dort der Zwang.

Mayer (Friedrich Auguſt von) in Görlitz, deſſen Aufſatz über ſeine Harmonika im Tonk. Lex. erwähnt iſt, ein Mann von vorzüglichen mechaniſchen Talenten, hat ſehr gute Harmonika's verfertigt, und blos zu dieſem Behufe eine eigene Glashütte angelegt, er ſpielt auch dieſes Inſtrument meiſterhaft. Neulich hat er auch einen auf ganz neue Art eingerichteten Bogenflügel gebauet, von dem in einigen Journalen Nachricht gegeben ward.

Mehrſcheidt hat zu Paris herausgegeben: table raiſonnée des principes de la muſique, welches Werk mit Beyfalle aufgenommen worden. S. Journ. de Paris 1780. n. 43.

Paiſiello hat die paſſione di Gieſu Chriſto von Metaſtaſio faſt durchaus in der nähmlichen Manier geſetzt, wie ſeine Opern. Ein berühmter Tonkünſtler und muſikaliſcher Kunſtrichter hat dieſe Kompoſition ſehr treffend durch folgenden Ausſpruch charakteriſirt: J'y trouve toutes les paſſions, excepté celle de Jéſus Chriſt.

Paradies (Maria Thereſia von) hat auch Lenore von Bürger in Muſik geſetzt und vor einigen Jahren herausgegeben.

Paſterwitz (Georg von) in Kremsmünſter, hat auch eine Fugenſammlung in Kupfer ſtechen laſſen.

Pizzati (Abbate) gab zu Venedig 1782 ſcienza dei ſuoni &c. heraus.

Raab iſt jetzt Ruſſ. Kayſerl. Kammermuſikus.

Riccati (Graf Giordano) aus Trevigi, ein ſcharfſinniger Mathematiker, hat ſich auch durch folgende Schriften um die Klanglehre verdient gemacht: delle corde ovvero fibre elaſtiche, Bologna 1767. 4. und delle vibrazioni ſonore dei cilindri im erſten Bande der memorie di matematica e fiſica della ſocietà italiana. Verona 1782.

Riccati (Graf Jacopo) Vater des vorher erwähnten, hat auch akuſtiſche Aufſätze in den commentariis bononienſibus geliefert.

Seſé in Madrit, hat daſelbſt ungefähr um 1780 eine Fugenſammlung herausgegeben.

Taillard der ältere gab zu Paris méthode pour apprendre à jouer de la flute traverſière heraus. S. Journ. encyclop. Fevr. 1782. t. II. p. I. p. 148.

Weichtner (Fr. Ad.) hat auch Cephalus und Procris von Ramler in Muſik geſetzt und zu Berlin herausgegeben.

Weſtenholz (Madame) Witwe des Kapellmeiſters in Ludwigsluſt, verdient auch als Harmonikaſpielerin Erwähnung.

Wetzke

Wetzke (Johann Philipp) nicht Wetzeke, wie er im Tonkünſtlerlexikon heißt, iſt 1705 in Gottleube bey Pirna gebohren. Sein Vater, der ein Schneider war, beſtimmte ihn zu einem Handwerke, weil er aber Fähigkeiten zum Studiren zeigte, ward er erſt nach Pirna auf die Stadtſchule, und ſodann nach Dreßden auf die Kreutzſchule geſchickt. Da entwickelte ſich ſein muſikaliſches Talent, und er ſuchte ſich nach dortigen italiäniſchen Meiſtern zu bilden. Er ſtudirte darauf in Wittenberg Theologie, und ward 1735 daſelbſt Cantor und Muſikdirektor an der Pfarrkirche. Von dem Prinzen Heinrich von Preußen, der ſich im ſiebenjährigen Kriege einige Zeit daſelbſt aufhielt, bekam er einen Ruf als Komponiſt in deſſen Kapelle, welchen er aber ſeiner Familie wegen nicht annahm. In Druck hat er nichts herausgegeben, aber verſchiedene von ihm komponirte Jahrgänge für die Kirche, Paſſions- und andere Kantaten ſind mit Beyfalle aufgenommen worden. Er ſtarb 1767.

Yriarte (Don Bernardo de) in Madrit, Rath von Judien, gab zu Madrit 1779 in groß 8 ein klaſſiſches Gedicht, la muſica, mit 6 allegoriſchen Kupfern, heraus. Im 1ſten Geſange wird vom Ton und Takt, im 2een vom Ausdrucke, im 3ten von der Vortreflichkeit der Muſik, im 4ten von der theatraliſchen Muſik, im 5ten vom Vergnügen, welches die Muſik verſchaft, gehandelt. Er lobt auch die Verdienſte der Deutſchen um die Inſtrumentalmuſik, beſonders Hans Haydn, den Erfinder des Geigenklaviers.

Unter den Kupferſtichwerken iſt mit anzuführen: Raccolta de' vari deſegni del Cavaliero Pietro Leone Ghezzi e di Giovann Battiſta Internari e di alcuni altri maeſtri, inciſe in rame da Matteo Oeſterreich. Potsdam 1766 gr. fol. Es enthält lauter Karikaturen, unter andern die angeführten Bildniſſe von Jomelli und Annibali. Auch Lavaters phyſiognomiſche Fragmente könnten mit erwähnt werden.

Es exiſtiren auch noch verſchiedene in dem von Hrn. Gerber gelieferten ſehr zahlreichen Verzeichniſſe nicht mit erwähnte Tonkünſtlerbildniſſe, deren einige auch nicht konnten angeführt werden, weil ſie erſt ſeitdem erſchienen ſind. Die mit einem Sternchen bezeichneten beſitze ich ſelbſt.

* Michael Altenburg, Holzſchn. in kl. 4. vor einer in Erfurth 1708 gedruckten 6ſtimmigen Paſſionsmuſik.

* Johann Chriſtian Bach, in einem Medaillon an einem Monumente, von Bartolozi gez. von Schröter geſt. 1789. die Inſchrift iſt durch den Sprachfehler: Saxoniae natus, verunſtaltet.

* Antonio Bertali, Maurit. Lang. ſc. gr. 4.

* Die beyden Brüder Colas, der eine ſpielt das calaſcione, der andere die Guitarre, als Karikatur von Ghezzi gez. von Oeſterreich geſt. 1752. in gr. fol. in der vorher erwähnten Raccolta, n. 24. Im Regiſter heißt es: li due fratelli Colas, che ſuonano maravglioſamente il calaſcioncino a due corde, und die Unterſchrift lautet: Domenico con ſuo fratello, Breſciani &c. (Sie waren

nähmlich

nähmlich aus Breſcia gebürtig.) Dieſes hat Hrn. Gerber veranlaßt, außer dem, daß ſie unter dem Artikel Colas erwähnt ſind, auch 2 Calaſcioneſpieler unter dem Namen Breſciani anzuführen, welches zwar abzuändern, aber doch ſehr zu entſchuldigen iſt, da ihm wahrſcheinlich nicht das ganze Werk mit dem Regiſter, ſondern nur die einzelnen Blätter mit Karikaturen zu Geſichte gekommen ſind.

Carl Ditters von Dittersdorf, von Löſchenkohl in Wien geſt. 4.

Eccard in Paris, Petit fec.

* Farinelli, von Franceſchini geſt. in kl. 4.

* Ebenderſelbe in ſpaniſcher Tracht in gr. 8 geſt.

St. George, Brown p. Wards ſc.

* A. Gyrowetz von Mansfeld in Wien geſt. 1793. gr. 8.

* Haar, Violiniſt in Dreßden, zugleich mit dem Rathe de Roſſi als Karikatur von Ghezzi gez. von Oeſterreich geſt. in gr. fol. in der ehemals erwähnten Raccolta n. 25.

* Andreas Hammerſchmidt 1646 in 12 geſt.

* Joſeph Haydn, von Hardy in London gez. u. geſt fol. ſchr. K.

Jomelli findet ſich auch in Lavaters phyſiognomiſchen Fragmenten.

Kupetzky, pictor et muſicus, ipſe p. Vogel ſc. fol.

* La Lande, Santerre p. Thomaſſin ſc. gr. fol. vor einer Sammlung ſeiner Werke.

J. J. Löwe, Kapellmeiſter in Zeitz, iſt auch 1669 in 4 von Syſang geſtochen.

* J. J. Caſſanea de Mondonville deſſ. p. Cochin gr. p. St. Aubin 4. 1768.

* W. A. Mozart, von Peſch gez. vom jüngern Mansfeld in Wien geſt. gr. 8.

Paiſiello iſt von Vinzenzo Aloja geſtochen.

Mich. Prätorius iſt auch in 12 geſtochen.

J. Ph. Rameau befindet ſich auch in Lavaters phyſiognom. Fragmenten.

Fr. Xav. Richter, unter einer Gruppe von Sängern, wie er eine Muſik im Münſter zu Straßburg aufführte, von Guérin geſtochen.

* J. J. Rouſſeau, von Fiquet in kl. 8. geſt.

* Joh. Herm. Schein, Holſchn. kl. 4. vor einem ſeiner Werke.

Melchior Schmidt iſt in Nürnberg mehr als einmahl in gr. 4. oder kl. fol. geſtochen, auch einmahl in 8.

* Conrad Schott, blinder Muſikus, Orgelbauer und Baumeiſter, von Kilian geſt. in kl. fol. In der Ueberſchrift heißt er Schottus, in der Umſchrift Scotus. Vielleicht iſt es das nähmliche Blatt, welches Herr Gerber aus der Wagnerſchen Sammlung anführt.

Joſ. Schuſter, iſt auch von Satzen in 12. geſt.

* Nicol. Selneccer an der Orgel ſitzend, Holzſchnitt 4.

* Joh. Phil. Telemann iſt zweymahl von Lichtenſteger, (nicht Lichtenberger) in fol. geſt. mit weniger Verſchiedenheit.

* J. G. Tromlitz iſt von ſeinem Sohne J. Tromlitz in fol. geſt. vor ſeinem Werke über die Flöte.

* Eras-

* Erasmus Widmannus, 4. vor dem 2ten Theile ſeiner muſikaliſchen Kurzweil.

Außer dieſen beſitze ich noch einige hierher gehörige Bildniſſe ohne Namen, die ich hier erwähne, weil doch vielleicht jemand könnte veranlaßt werden, weitere Auskunft darüber zu geben:

Ein Nürnbergiſcher Tonkünſtler? oder wie aus den darunter geſetzten Verſen zu ſchließen iſt, vielleicht ein Edelmann oder Patricier? von Strauch in fol. ſchlecht geſtochen, unten befindet ſich ein 10ſtimmiger Canon über die Worte: ex ungue leonem.

Ein Abt oder Biſchoff in Medaillon, mit Genien, die auf muſikaliſchen Inſtrumenten ſpielen, umgeben, nebſt einem 4ſtimmigen Canon über die Worte: ecce quam bonum et quam jucundum, habitare frates in unum. Unten ſteht A. B. vielleicht die Anfangsbuchſtaben des Namens. Von Degel gezeichnet, von Joſ. und Joach. Klauber in Augsburg geſtochen.

Eine Violinſpielerin und Sängerin, zweymahl, 1) Honthorſt p. Matham ſc. mit lateiniſchen Verſen von Petr. Scriver. 1626. 2) Venne inv. Matham ſc. mit holländiſchen Verſen. In beyden wird ſie Phyllis genennt.

IV. Er-

IV.

Erſte Fortſetzung des kurzen Abriſſes der Geſchichte der Tonkunſt bey den Völkern der Vorzeit.

§. 13.

Weil wir anjezt die Beſchaffenheit der Tonkunſt bey den alten Völkern noch nicht kennen, ſo wär es hier am unrechten Orte, die Aehnlichkeiten aufzuſuchen und zu detailliren, die ſich zwiſchen der Muſik der Völker des Alterthums, und der mehreſten anjezt vorhandenen, noch nicht völlig kultivirten Völker der Erde findet; genug, daß wir anjezt wiſſen, daß ein Volk eine lange Reihe von Jahren hindurch auch an wenigen, und noch in keinem übereinſtimmenden Verhältniß ſtehenden Tönen Vergnügen finden kann. Ich kehre daher zu der Muſik der Alten zurück.

§ 14.

So unvollkommen bey den Völkern des Alterthums auch die Muſik anfangs ſeyn mochte, ſo wurde ſie dennoch nach und nach in eben dem Verhältniſſe vervollkommt, in welchem das Volk, welches ſie ausübte, an Kultur und Ausbildung des

Geiſtes

Geiſtes zunahm; daher brachten es auch die Griechen, als das kultivirteſte Volk des Alterthums darinne weiter, als alle übrige alte Völkerſchaften. Allein der Grad der Vollkommenheit, zu welchem es dieſe geiſtreiche Nation in der Muſik bringen konnte, war ſehr unbeträchtlich gegen den hohen Grad der Vollkommenheit, zu welchem ſie ſich in der Ausübung der übrigen ſchönen Künſte erhoben hat, und worinne ſie noch immer der Welt zum Muſter dient.

Die Urſachen, warum ſie es in der Tonkunſt nicht eben ſo weit bringen konnte, wie in den übrigen ſchönen Künſten, lagen theils in zufälligen Umſtänden, die hier aufzuſuchen, der eingeſchränkte Umfang dieſer Abhandlung nicht erlaubt, theils lagen ſie auch in der Beſchaffenheit ihrer Tonkunſt ſelbſt, wovon ich hernach verſchiedenes berühren will, nachdem ich zuvor das Urtheil vieler Alterthumsforſcher über die Muſik alter Völker werde angeführt haben.

§. 15.

Für alle diejenigen, welche den feinen Geſchmack der Griechen aus ihren Schriften, und aus den Ueberbleibſeln ihrer übrigen Kunſtwerke kennen, hält es ſchwer, ihre Meinung, die ſie auch von der Muſik dieſes Volkes gefaßt haben, ſo weit herunter zu ſtimmen, als wir bey genauer Unterſuchung derſelben zu thun uns genöthigt ſehen. Man macht gewöhnlich den Schluß, daß dieſes Volk, welches in den übrigen ſchönen Künſten ſo außerordentliche Fortſchritte gemacht, und ſich einem ſo feinen Geſchmack

Geſchmack gebildet hatte, es nothwendig auch in der Tonkunſt zu einem hohen Grade der Vollkommenheit gebracht haben müſſe, weil es nicht allein der Muſik äußerſt ergeben, ſondern auch weil dieſe Kunſt, ſo wie auch die Poeſie und Beredſamkeit gleichſam in ihre ganze Verfaſſung verwebt war, und ſich bey ihnen noch außerdem viele öffentliche Anſtalten befanden, die der möglichſten Vervollkommung der Muſik entſprachen. Hieraus folgert man, daß dieſes Volk ohnmöglich in der Tonkunſt allein hätte ſo weit zurückbleiben können, daß es an einer noch ſehr unvollkommenen Muſik ſollte Vergnügen gefunden haben.

Daher haben auch viele Gelehrte, die entweder dasjenige, was der Natur unſerer Empfindungen und ihrer Modifikationen zu Folge, zu einer vervollkommten Muſik gehört, zu wenig kannten, oder dieſe Kenntniſſe zu ſehr aus den Augen ſezten, von den Schönheiten der übrigen griechiſchen Kunſtprodukte hingeriſſen, behauptet, daß die Tonkunſt dieſes Volks ebenfalls einen hohen Grad der Vollkommenheit erlangt habe; und dieſe einmahl gefaßte Meinung hat ſie verleitet, ſolche Eigenſchaften der griechiſchen Muſik für vorzügliche Schönheiten auszugeben, die bey genauer Unterſuchung ſelbſt den von den Griechen allgemein anerkannten Schönheitsgeſetzen entgegen ſind.

Auf gleiche Weiſe haben viele Forſcher der hebräiſchen Alterthümer, von den außerordentlich prachtvollen Anſtalten bey der Muſik des jüdiſchen Gottesdienſtes unter Davids und Salomo's Regierung

gierung, und von den Schönheiten der hebräiſchen Poeſie geblendet, der Muſik dieſes Volkes einen Grad der Vollkommenheit angedichtet, den ſie in jenem Zeitalter der Welt noch nicht haben konnte.

Damit wir uns in der Folge dieſer Blätter bey der Betrachtung der Muſik alter Völker, weder von ſolchen Urtheilen irre machen laſſen, noch uns genöthigt ſehen, die Gründe oft zu wiederholen, warum ihre Muſik keinen hohen Grad der Vollkommenheit erreichen konnte, ſo will ich hier einige dieſer Gründe kürzlich anzeigen.

§. 16.

Es iſt ſchon erinnert worden, und wir werden in der Folge noch mehr davon überzeugt werden, daß die alten Völker der Welt ſich anfangs mit wenigen Tönen behelfen mußten, die unter einander noch keine guten, und auf vielerley Arten brauchbare Intervallen-Verhältniſſe ausmachten. Die Griechen waren zwar nach und nach ſo weit gekommen, daß ſie eine Reihe von vier Tönen, die ſie ein Tetrachord nannten, verbunden, und in ein beſtimmtes Verhältniß gebracht hatten; auch hatten ſie mehrere ſolcher Tetrachorde verbunden, und durch dieſe Verbindung derſelben einen Umfang von funfzehn ſtufenweis auf einander folgenden Tönen erhalten; eben ſo, wie wir heut zu Tage durch die Verbindung mehrerer Octaven, den nöthigen Umfang der Höhe und Tiefe der Töne erhalten haben.

Allein die Verhältniſſe dieſer Töne konnten den Grad von Verbindungsfähigkeit unter einander noch

nicht haben, wie bey uns, weil die Griechen noch von denjenigen Hülfsmitteln zur Berichtigung der Tongrößen entblößt waren, welche zur Bildung eines vollkommnern Tonſyſtems gehörten, und welche erſt in den neuern Jahrhunderten erfunden, und hauptſächlich durch die Einführung und den Gebrauch der Harmonie entdeckt wurden. Kurz ihre Intervallen-Verhältniſſe waren ganz anders beſchaffen als die unſrigen; demohngeachtet mußten ſie ſich ihrem Gefühle eben ſo feſte eingeprägt haben, als unſerm Gefühle die modernen Tonverhältniſſe zur Gewohnheit worden ſind. *) Aus dieſem Grunde nun mußte es nothwendig ſehr ſchwer halten, ihr Tonſyſtem, welches aus Tonreihen von vier Tönen verbunden war, zu verbeſſern, wenn ſie auch die Mängel

*) Schon hieraus läßt ſich erklären, warum alle mit uns gleichzeitige Völker, die ſich in eben dieſem Falle befinden, an unſrer vervollkommten Muſik kein Vergnügen finden können, als wovon ſich ſo viele Beyſpiele anführen laſſen. So erzählt Cook, daß er auf ſeiner lezten Reiſe den Einwohnern der Inſel Tongatabu zum Vergnügen ein Feuerwerk habe abbrennen, und zwiſchen den Pauſen deſſelben europäiſche Muſik, beſonders, mit Waldhörnern habe machen laſſen; bemerkt aber ausdrücklich dabey, daß dieſe Muſik nicht den geringſten Eindruck auf dieſe Inſulaner gemacht habe, ob ſie ſich gleich mit ihrer Nationalmuſik ſehr oft beſchäftigten, und viel Vergnügen daran fanden. Siehe die Geſchichte der Seereiſen und Entdeckungen im Südmeere, aus dem Engliſchen; im 6. Bande, das 15. Hauptſtück.

Mängel deſſelben gefühlt haben; denn ſo, wie ſie daſſelbe verbeſſern wollten, mußten alle ihre Intervallen-Größen, die, wie ſchon geſagt, ſich ihrem Gefühle eingeprägt hatten, auf einmal abgeändert werden. Wie viel hierzu erfordert wurde, kann man ſich ohngefähr vorſtellen, wenn man bedenkt, was geſchehen müßte, wenn wir unſer aus ſieben Tönen verbundenes Tonſyſtem mit einem Tone bereichern wollten. Würden wir nicht alle Verhältniſſe unſerer Töne abändern müſſen, um dieſem neuen Tone Platz zu machen, oder ihn mit den übrigen in Verbindung zu bringen? Und würden wir nicht erſt dieſe abgeänderten Verhältniſſe der Tongrößen unſerm Gefühle völlig einprägen müſſen, bevor wir im Stande wären, zu beſtimmen, auf welche Art ſie nunmehr unter einander verbunden werden könnten?

Eine ähnliche Schwierigkeit mußte ſich nothwendig auch zeigen, wenn die alten Völker ihre kleinen Tonreihen mit mehr Tönen bereichern, und die Verhältniſſe ihrer Töne, die ihr Gefühl einmal angenommen hatte, abändern wollten. Daher brauchten auch die Griechen, ohngeachtet ſie ſchon die erſten Fortſchritte in der Kunſt benutzen konnten, welche von den Egyptiern gemacht worden waren, eine lange Reihe von Jahren darzu, ehe ſie zu ihrem erweiterten Tonſyſteme von funfzehn Tönen gelangten.

§. 17.

Nächſt dieſem Hinderniſſe fehlte es den Alten zur Vervollkommung ihres Tonſyſtems auch an der Harmonie, welche eine Erfindung ſpäterer Jahrhun-

derte war, und durch deren Anwendung man erſt auf die Spur zur Bildung ſolcher Ton- und Intervallen-Verhältniſſe geleitet wurde, die einen vollkommnern Grad der Verbindungsfähigkeit unter einander hatten.

Der Mangel der Harmonie iſt alſo die zweyte Urſache, aus welcher man der Muſik der alten Völker denjenigen Grad der Vollkommenheit nicht zugeſtehen kann, den ſo viele Verehrer des Alterthums der Muſik der Griechen und Hebräer beylegen. Ich würde mich zu weit von meinem Ziele entfernen, wenn ich hier alle Vortheile zergliedern wollte, die unſere moderne Muſik durch den Zufluß der Harmonie erhalten hat, und die ihr unentbehrlich waren, wenn ſie nicht allein unſere Empfindungen, ſondern auch die Modifikationen derſelben auszudrücken, fähig werden ſollte.

Wer nur einigermaßen überlegt, wie viele Hülfsmittel zum Ausdrucke der Empfindungen und ihrer Modifikationen der Muſik durch den Mangel der Harmonie entgehen, wird leicht begreifen können, daß die Muſik der Hebräer und Griechen ſehr unbeträchtlich ſeyn mußte, wenn auch ihr Tonſyſtem und ihr Gebrauch des Rythmus weit vollkommner geweſen wär, als er den Nachrichten der alten Schriftſteller zu Folge, wirklich ſeyn konnte.

§. 18.

Geſezt aber auch dieſe Völker hätten ſowohl unſer vervollkommtes Tonſyſtem, als auch die Harmonie bey ihrer Muſik ausgeübt, ſo würden ſie dennoch

noch dieſe Vortheile nicht ſo haben benutzen können, wie es in den ſpätern Zeiten geſchah, weil es ihnen entweder gänzlich an einer Tonſchrift fehlte, oder weil ſolche, wenn ſie ja eine hatten, zur vollkommenen Darſtellung ihrer Tonſtücke für das Auge, noch nicht hinreichend genug war.

§. 19.

Bey einem Volke, welches noch keine Tonſchrift hat, müſſen alle Produkte der Muſik blos vermittelſt des Gedächtniſſes vorgetragen und aufbewahret werden; und in dieſem Falle ſiehet man leicht ein, daß hierzu blos Melodien von geringem Umfange, gleich unſern Kirchengeſängen, oder Volksliedern ſchicklich ſind, und daß an ausgeführte Tonſtücke nicht zu denken iſt. Weil aber zu dem Ausdrucke einer Empfindung mit ihren Modifikationen nothwendig ein Tonſtück von größerm Umfange gehört, als dergleichen Geſänge zu haben pflegen, ſo konnten alle diejenigen Völker, die noch keine Tonſchrift hatten, zwar eine beſtimmte Empfindung, aber nicht die Modifikationen derſelben ausdrücken, und mithin entgieng ihnen der größte Vortheil der modernen Tonkunſt.

§. 20.

Von den Griechen wiſſen wir zwar, daß ſie eine Tonſchrift hatten, allein ſie war der Natur der Sache noch nicht angemeſſen genug, denn ſie konnten damit nur die beſtimmte Höhe und Tiefe der Töne, nicht aber die beſtimmte Dauer derſelben bezeichnen. Dieſes mußte bey ihnen vermittelſt der Qua-

lität der Silben des Textes geſchehen. Welches Mittels ſie ſich aber bey ihrer Tonſchrift bedienten, die Dauer eines jeden Tones zu beſtimmen, als ſie anfiengen, ſich auch bloßer Inſtrumentalſtücke zu bedienen, läßt ſich aus ihren Schriften über die Tonkunſt nicht genau beſtimmen.

§. 21.

Wenn wir nun bey der Muſik der alten Völker nicht allein die Unvollkommenheit ihrer Intervallen-Verhältniſſe, ſondern auch den Mangel der Harmonie und einer vollkommenen Tonſchrift in Erwägung ziehen, ſo läßt ſich leicht der Schluß machen, daß es dieſe Völker, auch die Griechen nicht ausgenommen, zu demjenigen Grade der Vollkommenheit in der Tonkunſt nicht bringen konnten, der ihrer Muſik von vielen Liebhabern und Forſchern des Alterthums angedichtet worden iſt.

Drittes Kapitel.

Von der Muſik der Egyptier.

§. 22.

Weil es höchſt wahrſcheinlich iſt, daß die Menſchen in den erſten Zeiten der Welt ſich zuvor mit Geſang vergnügt haben, ehe ſie zu der Erfindung muſikaliſcher Inſtrumente veranlaßt worden ſind, ſo müſſen ſie ſehr frühzeitig angefangen haben, ſich des Geſanges zu bedienen, weil Moſes in dem

vierten

vierten Kapitel ſeines erſten Buches ſchon in der ſiebenten Generation des erſten Menſchengeſchlechts der Erfindung zweyer muſikaliſcher Inſtrumente durch den **Jubal** gedenkt. *) Wie aber die Muſik jenes Zeitalters bis zu der groſsen Waſſerfluth, die man gemeiniglich die Sündfluth nennet, beſchaffen geweſen, und bey welchen Gelegenheiten ſie ausgeübt worden ſey, davon iſt keine Spur von Nachrichten mehr vorhanden.

§. 23.

Nach dem Untergange des erſten Menſchengeſchlechts durch die Sündfluth, die nach der Moſaiſchen Zeitrechnung 1656 Jahre nach der Erſchaffung der Menſchen erfolgte, ließ ſich **Noah**, der mit ſeiner Familie in der Arche war gerettet worden, in den Ebenen zwiſchen den beyden Flüſſen Euphrat und Tigris nieder, welches Land nachher Meſopotamien, oder das Land zwiſchen den Flüſſen genennet wurde. Von dieſer Gegend Aſiens aus wurde durch die drey Söhne des **Noah**, **Sem**, **Ham** und **Japhet**, die Erde von neuem bevölkert.

*) D. **Luther** hat, weil dieſe alten Inſtrumente nicht mehr bekannt waren, und weil er ſich vermuthlich der hebräiſchen Namen derſelben in ſeiner Ueberſetzung nicht bedienen wollte, zwey Inſtrumentarten gewählt, die jedermann bekannt ſind, und überſezte daher: **Von dem ſind herkommen die Geiger und Pfeiffer.** Eigentlich heißen die vom **Jubal** erfundenen Inſtrumente **Kinnor** und **Ugab**.

Japhets Nachkommen breiteten ſich nicht allein in dem nördlichen und weſtlichen Theile von Aſien aus, ſondern bevölkerten noch überdies die zwiſchen Europa und Aſien gelegenen Inſeln, und das ganze Europa. Ham oder Cham wurde der Stammvater verſchiedener Völker im ſüdlichen Aſien, und derer die ſich in Afrika niederließen. Von Sem aber entſprungen die Hebräer, Chaldäer, Aſſyrer, Syrier, und andere Völker, die ſich in dem öſtlichen und ſüdlichen Aſien ausbreiteten.

§. 24.

Es mußte nothwendig dem Noah und ſeinen Söhnen ſehr viel daran gelegen ſeyn, alle nützlichen Erfindungen, die vor der Sündfluth gemacht worden waren, unter ſich und ihren Nachkommen zu erhalten; und es iſt ſehr wahrſcheinlich, daß die Muſik das lezte nicht geweſen ſeyn wird, welches ſie nach der Sündfluth wieder hervor geſucht, und unter ſich fortgepflanzet haben. Daher war es auch kein Wunder, wenn die Menſchen bey ihrer nachmaligen Zerſtreuung in entferntere Gegenden der Erde, und bey der Entſtehung verſchiedener Völkerſchaften ſich bey verſchiedenen Gelegenheiten der Muſik bedienten.

Wenn wir nun aus den uns übrig gebliebenen Nachrichten alter Geſchichtſchreiber hören, daß die erſten Vorſteher, Geſezgeber oder Beherrſcher eines Volkes, welche es zum geſellſchaftlichen Leben, und zu einem gemeinſchaftlichen Intereſſe verbanden, diejenigen Lehren und Vorſchriften, die bey dieſer Verbindung

bindung nöthig waren, in Verſe brachten, und ſolche abſangen, um dieſe Vorſchriften theils eindringlicher und angenehmer zu machen, theils aber auch, um ſie unter den Nachkommen deſto leichter fortzupflanzen, ſo haben wir eben nicht nöthig, uns durch den Gedanken irre machen zu laſſen, woher dieſe erſten Geſezgeber oder Beherrſcher eines Volkes die darzu nöthigen Kenntniſſe der Muſik ſo frühzeitig erhalten haben. Die Muſik war unſtreitig, als die Menſchen anfiengen, ſich zu politiſchen Geſellſchaften zu vereinigen, und auf ihr gemeinſchaftliches Intereſſe aufmerkſam zu werden, ſchon eine alte und allgemein beliebte Kunſt, obgleich die Ausübung derſelben noch ſehr unvollkommen war, und ob wir gleich keine Nachrichten aufweiſen können, welche uns unterrichten, wie ſie bey den erſten Völkern Aſiens, die nach der Sündfluth entſtanden, beſchaffen geweſen, und bey was für Gelegenheit ſie gebraucht worden ſey.

§. 25.

Das älteſte Volk, von dem man mit Zuverläſſigkeit weiß, daß die Muſik bey demſelben im Schwange war, und bey gewiſſen beſtimmten Gelegenheiten ausgeübt worden iſt, ſind die Egyptier, ein Volk in Afrika, welches ſich unter allen Völkern der Erde in Künſten und Wiſſenſchaften zuerſt hervor gethan, und ſich dadurch berühmt gemacht hat, und welches wir in einer gewiſſen Rückſicht zugleich als Lehrer der Europäer betrachten müſſen, weil von ihnen die Griechen, von den Gr[illegible]

chen die Römer, und die übrigen Völker in Europa theils von den Römern, theils auch von den Griechen unmittelbar, in Künſten und Wiſſenſchaften Unterricht bekommen haben.

§. 26.

Die mehreſten alten Völker haben von ihrem Urſprunge her das Andenken ihrer verdienſtvollſten Beherrſcher und Geſezgeber durch mündliche Ueberlieferung, die aber nach und nach ins Fabelhafte ausartete, und vermuthlich die Veranlaſſung gab, ſie in der Folge als Götter zu verehren, unter ſich zu erhalten geſucht. So war es auch bey den Egyptiern.

Die allgemeine Geſchichte dieſes Volkes ſagt, daß einige Zeit nach der Sündfluth Nachkommen des Hams, eines von den Söhnen des Noah, nach Afrika herüber gegangen, und ſich in der Gegend, die nachher Egypten genennet wurde, niedergelaſſen haben, und daß gegen das neunzehente oder zwanzigſte Jahrhundert der Welt Menes der erſte König des in dieſer Gegend entſtandenen Volkes geweſen ſey. Unter allen andern ihrer erſten Beherrſcher verehrten aber die Egyptier vorzüglich den Oſiris, dem ſie unter andern auch die Erfindung verſchiedener ihrer muſikaliſchen Inſtrumente zuſchrieben. Weil es aber nicht ausgemacht iſt, ob Menes und Oſiris wirklich nur eine Perſon geweſen ſey, und weil die Meynungen der Gelehrten über die egyptiſche Zeitrechnung ſich ſehr widerſprechen, ſo läßt ſich nicht mit Gewißheit beſtimmen, zu welcher

cher Zeit dieſes Volk angefangen hat, die erſten Fortſchritte in der Tonkunſt zu machen, und ſich derſelben bey gewiſſen beſtimmten Gelegenheiten zu bedienen. Daß aber die Egyptier ſehr frühzeitig merkliche Fortſchritte in ihrer Kultur gemacht haben müſſen, ſiehet man aus der Geſchichte Abrahams, der, als er nach dem 12. Kapitel des erſten Buchs Moſes wegen einer in Syrien vorhandenen Hungersnoth nach Egypten reißte, dieſes Volk ſchon damals, nemlich ohngefähr im 2000ſten Jahre der Welt, in einer gut eingerichteten Staatsverfaſſung, und unter der Regierung eines Königes fand, welcher einen glänzenden Hofſtaat unterhielt.

Moſes gedenkt zwar in der angeführten Stelle nichts von den Kunſtprodukten der Egyptier, man weiß aber ſowohl aus den noch vorhandenen Ueberbleibſeln ihrer alten Kunſtwerke, als auch beſonders aus den Nachrichten alter griechiſcher Schriftſteller, daß ſie ſehr frühzeitig angefangen haben müſſen, ſich in den ſchönen Künſten, und beſonders in der Baukunſt auszuzeichnen. Schon Herodotus, der älteſte griechiſche Geſchichtſchreiber, der in dem 35ſten Jahrhunderte der Welt lebte, war in Egypten, um die Kunſtalterthümer dieſes Volkes zu unterſuchen; er war aber weder im Stande, die Zeit der Erbauung der übrig gebliebenen Werke der Baukunſt zu erforſchen, noch die auf dieſen Kunſtwerken hin und wieder angebrachten bildlichen Schriften oder Hieroglyphen zu entziefern.

§. 27.

Die Gemahlin des vorhin genannten Königes Oſiris, war Iſis, die von den Egyptiern in der Folge ebenfalls als Göttin verehrt wurde, und der die Erfindung einiger bey ihnen gebräuchlichen muſikaliſchen Inſtrumente zugeeignet wird. Vorzüglich aber verehrte dieſes Volk den Hermes oder Merkur theils als Erfinder ſehr vieler nützlichen Dinge, die zur Bequemlichkeit des Lebens gereichen, theils aber auch als Erfinder verſchiedener Inſtrumente, und als den Lehrer ihrer Vorfahren in der Tonkunſt und in andern Künſten und Wiſſenſchaften. Dieſer Hermes ſoll der erſte geweſen ſeyn, welcher den vorher ganz unbeſtimmt, und willkührlich gebrauchten Klängen, die erſte Beſtimmtheit ihres Abſtandes von einander, oder mit andern Worten, ein beſtimmtes Verhältniß gegen einander gegeben hat,

§. 28.

Weil bey den Egyptiern die Muſik vorzüglich von ihren Prieſtern ausgeübt, und bey ihren Religions-Feierlichkeiten gebraucht wurde, ſo läßt ſich ſchon hieraus ſchließen, daß dieſe Kunſt bey ihnen, als einem Volke, welches ſehr für äußerliche Religionsgebräuche eingenommen war, in Achtung geſtanden haben müſſe. Demohngeachtet haben viele alte und neuere Geſchichtſchreiber behauptet, daß die Muſik bey den Egyptiern in Verachtung geweſen, und für unnütz und ſchädlich gehalten worden ſey. Man hat aber nach der Hand eingeſehen, daß ein

ein bloßes Mißverſtändniß zu dieſer Behauptung Anlaß gegeben hat. Die Egyptier glaubten, daß eine gewiſſe Art der Muſik, oder vielmehr gewiſſe Neuerungen und Abweichungen von den einmal angenommenen und feſtgeſezten Weiſen, ein Verderbniß der Sitten nach ſich ziehen würden, daher waren bey ihnen alle dergleichen Neuerungen und Abweichungen von dem Gewöhnlichen verboten; und dieſes Verbot betraf nicht allein die Muſik und die übrigen ſchönen Künſte, ſondern auch ihre Sitten, Gewohnheiten und Geſetze, kurz ihre ganze Verfaſſung. Von einem andern Verbote, welches die Achtung dieſes Volkes für die Muſik hätte verringern können, findet man nirgends die geringſte Spur.

§. 29.

Ob ſich die egyptiſchen Prieſter bey der Verrichtung ihrer Religionsgebräuche in den Tempeln blos der Vokalmuſik bedienten, oder ob auch zur Unterſtützung derſelben Inſtrumente dabey gebraucht wurden, kann wegen des Widerſpruchs, der ſich in dieſem Stücke bey den alten Geſchichtſchreibern findet, nicht genau beſtimmt werden; ſo viel iſt aber zuverläſſig, daß die Egyptier bey ihren Götterfeſten, bey welchen öffentliche Proceſſionen gebräuchlich waren, ſich der Inſtrumentalmuſik zur Unterſtützung ihrer Geſänge bedienten.

Bey dem Oſirisfeſte wurden die Geſänge, die zum Lobe dieſes Gottes von einem Chor Frauenzimmer geſungen wurden, welche zugleich gewiſſe Bilder oder Statuen in Proceſſion herumtrugen, von

einem vorangehenden Flötenſpieler begleitet. Am Feſte der Iſis wurde die Bildſäule dieſer Göttin ebenfalls feyerlich herumgetragen. Die Proceſſion eröfnete eine gewiſſe Anzahl Frauenzimmer, die in weiſſe Leinewand gekleidet, und mit Kränzen geſchmückt waren, und verſchiedene Sinnbilder trugen, welche auf den Putz dieſer Göttin abzielten. Auf dieſe folgte ein Haufe Manns- und Weibesperſonen mit brennenden Kerzen, und alsdenn ein Chor Inſtrumentiſten, die den Geſang der ihnen nachfolgenden ebenfalls weiß gekleideten Knaben und anderer Sänger unterſtützten. Nach dieſen kam ein anderes Muſikchor, welches diejenigen Inſtrumente ſpielte, die bey den Opfern gebräuchlich waren, und welches während der Proceſſion mit dem vorher gehenden Chore abwechſelte. Hierauf kamen diejenigen Perſonen ſowohl männlichen als auch weiblichen Geſchlechts, die in den Geheimniſſen dieſer Göttin unterrichtet, und dazu eingeweihet waren; den Beſchluß machten endlich die Prieſter, welche verſchiedene heilige Geräthſchaften trugen. Dieſes Feſt, welches jährlich zu Anfange des Märzmonats gefeiert wurde, ſcheint blos die Abſicht gehabt zu haben, die Schiffe, welche den bevorſtehenden Sommer hindurch von Egypten ab, oder dahin reiſen wollten, zu einer glücklichen Reiſe einzuweihen; denn die vorhin beſchriebene Proceſſion gieng in der angezeigten Ordnung bis an die See, woſelbſt der Oberprieſter ein zierlich gebautes und mit Sinnbildern bemahltes Schiff der Iſis weihete, welches hernach in die See gelaſſen wurde.

Sobald

Sobald ſolches anfieng, ſich aus dem Geſichte zu verlieren, gieng die Proceſſion in der vorgedachten Ordnung wieder zurück in den Tempel, woſelbſt der Oberprieſter verkündigte, daß nunmehr für alle Schiffe eine glückliche Reiſe eröffnet ſey.

Dem Hermes oder Merkur zu Ehren wurde ebenfalls zu gewiſſen Zeiten eine Proceſſion gehalten, bey welcher verſchiedene Bücher mit Geſang begleitet herumgetragen wurden, in welchen ſowohl die Geſetze, welche die Egyptier von ihm erhalten hatten, als auch die Künſte und Wiſſenſchaften, mit denen er ſie bekannt gemacht hatte, enthalten waren.

Nächſt dieſen und andern dergleichen Feſten, an welchen die Muſik Antheil hatte, feierten ſie auch das Andenken des Maneros oder Linus, welcher der einzige Sohn ihres erſten Königes geweſen, und in der Blüthe ſeiner Jahre verſtorben ſeyn ſoll, durch ein Trauerlied.

Auch in dem zweyten Buche Moſes im 32ſten Kapitel findet man einen Beweis, daß die Egyptier bey ihren Feſten ſich der Muſik bedient haben. Der Singetanz, den die Iſraeliten um das von Aaron verfertigte Götzenbild veranſtaltet hatten, als Moſes auf dem Berge Sinai verweilte, mußte nothwendig egyptiſchen Urſprunges ſeyn, weil die Iſraeliten damals noch unter keinen andern abgöttiſchen Völkern geweſen waren, und keine andern Abgötter und Götterfeſte kannten, als die egyptiſchen.

§. 30.

Die Inſtrumente, deren ſich die Egyptier bedienten, waren eben ſo, wie bey den mehreſten ſpätern

ſpätern Völkerſchaften, und wie anjezt noch bey uns, von drey verſchiedenen Arten, nemlich

1) Saiteninſtrumente;
2) Blasinſtrumente, und
3) Schlaginſtrumente.

Zu der erſten Art gehörten folgende:

1) Die Lyre, deren Erfindung dem Hermes oder Merkur zugeſchrieben wird. Die Veranlaſſung zu dieſer Erfindung wird von den alten Geſchichtſchreibern auf folgende Art erzählt. Der Nil hatte bey ſeiner gewöhnlichen Ueberſchwemmung an ſeinen Ufern unter andern eine Schildkröte zurückgelaſſen, deren Fleiſch von der Sonne dergeſtalt ausgetrocknet war, daß ſich an der Schale derſelben nur noch die durch die Austrocknung angeſpannten, und dadurch klangbar gemachten Sehnen befanden. Hermes ſtieß von ohngefähr auf ſeinem Spaziergange an dieſe Schale, und durch den Klang der angeſpannten Sehnen aufmerkſam gemacht, wurde er auf die Erfindung der Lyre *) geleitet. Er verfertigte nemlich ein Inſtrument nach der Form einer Schildkrötenſchale, **) welches er mit drey ausgetrockneten Sehnen von todten Thieren bezog. Ob

*) Man muß dieſes alte Inſtrument nicht mit demjenigen verwechſeln, welches noch hier und da unter dem Namen der Leyer bekannt iſt.

**) Ohne Zweifel beſtand die Lyre anfangs aus einer bloßen Schildkrötenſchale, bis man ſie nach und nach aus einem andern Material verfertigte.

Ob der Erfinder dieſes Inſtrumentes ſeine drey Saiten ſogleich bey dem erſten Verſuche nach einem gewiſſen Tonverhältniſſe ſtimmte, das heißt, ob ihm dieſe Erfindung ſogleich Gelegenheit gab, die vorher ganz willkührlich gebrauchten Tongröſſen auf beſtimmtere Verhältniſſe einzuſchränken, oder ob er erſt in der Folge durch die in gleicher Spannung erhaltenen Saiten ſeiner Lyre auf die Idee geleitet worden iſt, den Tönen ein beſtimmtes Verhältniß ihrer Höhe und Tiefe unter einander zu geben, kann wegen Mangel an Nachrichten hierüber nicht mit Gewißheit beſtimmt werden. Die mehreſten Alterthumsforſcher halten ihn aber für den erſten, der die vorher ganz willkührlich gebrauchten Klänge in ein beſtimmtes Verhältniß unter einander gebracht hat.

Uebrigens vermuthet man, daß dieſes Inſtrument in ſpätern Zeiten zu der heutiges Tages üblichen Laute Gelegenheit gegeben habe.

2) Die dreyeckigte Lyre, die man auf alter egyptiſcher halberhabener Arbeit gefunden hat;

3) Ein Inſtrument mit zwey Saiten und einem Hals, welches in Anſehung ſeiner Form einige Aehnlichkeit mit unſerer Laute hat, und von welchem D. Burney eine Abbildung auf einem zu Rom befindlichen Obelisk geſehen hat, der vor Zeiten von Egypten aus dahin gebracht worden iſt. Hierzu kann noch gerechnet werden

4) eine Harfe mit dreyzehn Saiten, von welcher James Bruce in einer egyptiſchen Höhle eine aus dem Alterthume übrig gebliebene Ab-

bildung geſehen, und die Beſchreibung derſelben dem D. Bürney in einem Briefe mitgetheilt hat. *)

§. 31.

Zu den Blasinſtrumenten der Egyptier gehört:

1) Die einfache Flöte oder Monaulos. Sie ſoll nach dem Zeugniſſe alter Schriftſteller eine Erfindung des Oſiris, und noch älter ſeyn, als die Lyre des Merkurs. Sie wurde von den Egyptiern Phontinx genennet, und hatte den Abbildungen zu Folge, die man davon auf alten egyptiſchen Kunſtwerken findet, die Form eines Kuhhorns.

2) Eine ſtark klingende Flöte, die ebenfalls Oſiris erfunden haben, und die von einem Gerſtenhalme gemacht geweſen ſeyn ſoll.

3) Die Trompete, auch von Oſiris Erfindung. Dieſes Inſtrumentes haben ſich die Prieſter bey den Opfern bedient. Nach Marpurgs Beſchreibung **) iſt ſie in Anſehung der Form mit dem Krummhorne der Hebräer überein gekommen,

*) Von dieſem Briefe, der zugleich eine Beſchreibung von der jetzigen Muſik in Egypten und in dem daran gränzenden Abyſſinien enthält, findet man eine Ueberſetzung in Forkels allg. Geſchichte der Muſik, von Seite 85 bis 90.

**) In deſſen kritiſcher Einleitung in die Geſchichte und Lehrſätze der alten und neuen Muſik; Seite 218.

kommen, und hat alſo einige Aehnlichkeit mit unſerm Wa.dhorne gehabt.

§. 32.

Die Schlaginſtrumente der Egyptier waren:

1) Die Pauke, und

2) Das Siſtrum, welches eine Erfindung der Iſis ſeyn ſoll. Dieſes Inſtrument war in ganz Egypten allgemein beliebt, und wurde beſonders von den Prieſtern bey den Opfern gebraucht. Es hat keine Aehnlichkeit mit einem unter uns anjezt bekannten Inſtrumente; man find:t aber davon, ſo wie überhaupt von allen bisher genannten alten Inſtrumenten Abbildungen ſowohl in Forkels allg. Geſchichte der Muſik, als auch in Marpurgs Kritiſcher Einleitung in die Geſchichte und Lehrſ. der alten und neuen Muſik.

§. 33.

Von der eigentlichen Beſchaffenheit der Muſik bey den Egyptiern kann mit Zuverläſſigkeit nichts beſtimmtes geſagt werden, denn wir wiſſen aus Mangel an Nachrichten nicht einmal mehr, wie weit ſich der Umfang ihrer Töne erſtreckt habe, und wie ſie ſolche einzutheilen pflegten.

Aus den Schriften der alten Griechen iſt bekannt, daß die Egyptier eine gewiſſe Aehnlichkeit unter den Tönen ihrer Tonleiter, und unter den Tagen der Wochen, den Planeten, und den Stunden

des Tages gefunden haben ſollen. Hieraus könnte man dem erſten Anſchein nach vermuthen, daß ſie ſchon mit unſerm modernen Tonſyſteme, oder mit der Eintheilung der Octave in ſieben diatoniſche Tonfolgen, und in zwölf halbe Töne bekannt geweſen wären; allein wir wiſſen erſtlich mit Zuverläſſigkeit, daß die Einrichtung unſers jetzigen Tonſyſtems das Werk weit ſpäterer Jahrhunderte iſt, und zweytens widerſpricht dieſer Vermuthung auch die Einrichtung des griechiſchen Tonſyſtems. Hätten die Egyptier ſchon ein ſo vollſtändiges und gut geordnetes Tonſyſtem gehabt, ſo würden die Griechen, deren viele nach Egypten reiſeten, um daſelbſt unter andern auch die Muſik zu ſtudiren, nicht nöthig gehabt haben, ſich ſo viel Mühe zu geben, ehe ſie es bis zu der Verbindung ihres ſo genannten großen Tonſyſtems brachten, welches jedoch noch bey weitem nicht der Vollkommenheit des unſrigen entſpricht.

Betrachtet man nun die Unvollkommenheit der egyptiſchen Inſtrumente, die nur einen kleinen Umfang von Tönen haben konnten, und bringt dabey in Anſchlag, daß dieſes Volk aus vielen Gründen noch keine Tonſchrift haben konnte, und ſich daher mit ganz kurzen Melodien behelfen mußte, ſo ſiehet man ohne Schwierigkeit ein, daß wir nicht die geringſte Urſache haben, uns von der Muſik dieſes Volkes einen hohen Begriff zu machen. Wahrſcheinlich war ſie von derjenigen Muſik, die noch heut zu Tage, ſowohl in dieſen Gegenden von Afrika, als auch in einigen aſiatiſchen Ländern gemacht wird, nicht viel verſchieden; denn die Chineſer geben uns

ein

ein Beyſpiel, daß ein Volk mehrere Jahrtauſende hindurch die Muſik ausüben kann, ohne ſich in derſelben bis zu einem höhern Grade der Vollkommenheit hinauf zu ſchwingen.

§. 34.

Ohngeachtet die Vorſtellung, die wir allen Umſtänden zu Folge uns von der egyptiſchen Muſik zu machen, genöthigt ſehen, nicht ſehr glänzend für die Kunſt ausfällt, ſo iſt dennoch viel Wahrſcheinlichkeit vorhanden, daß die egyptiſchen Prieſter die Tonkunſt ſchon nach gewiſſen Grundſätzen, und nach Regeln und Maximen ausgeübt haben müſſen, weil es allgemein angenommen iſt, daß **Pythagoras**, ein alter griechiſcher Philoſoph und Tonkünſtler, den wir in der Folge werden näher kennen lernen, bey den egyptiſchen Prieſtern die Tonkunſt erlernet habe, und deſſen Meinungen über verſchiedene Gegenſtände der Tonkunſt nicht allein ſeine Anhänglichkeit an die egyptiſchen Lehrſätze bewieſen, ſondern auch ſo viele Anhänger bekamen, daß ſie in der Folge eine der beyden Hauptſchulen in Griechenland ausmachten.

§. 35.

So lange Egypten von Königen beherrſcht wurde, welche egyptiſchen Urſprunges waren, ſo lange behielten Künſte und Wiſſenſchaften in dieſem Lande auch das alte egyptiſche Originalgepräge. Dieſes dauerte bis zur zweyten Hälfte des 36ſten Jahrhunderts der Welt, da dieſes Reich unter die Both-

mäßigkeit des Macedoniſchen Königes Alexanders des Großen gerieth. Seit dieſer Zeit fieng man in Egypten an, Künſte und Wiſſenſchaften nach griechiſchem Geſchmacke zu treiben. Nach Alexanders Tode bemächtigte ſich Ptolemäus, einer ſeiner Statthalter der Regierung über Egypten, deſſen Nachfolger eben dieſen Namen führten, und daher in der Geſchichte die Ptolemäer genennet werden. Unter der Regierung dieſer Könige bekamen Künſte und Wiſſenſchaften einen ſehr lebhaften Schwung,*) ſie trugen aber ſchon das griechiſche Gepräge, und daher bleibt uns von der urſprünglichen alten egyptiſchen Muſik nichts mehr zu bemerken übrig.

Der lezte dieſer egyptiſchen Könige bekam wegen ſeiner ausſchweifenden Neigung zur Flöte den Beynamen Auletes, oder der Flötenſpieler. Unter der Regierung ſeiner Tochter Cleopatra fiel Egypten in die Gewalt der Römer, und wurde im Jahre 3974 zu einer römiſchen Provinz gemacht.

(Die Fortſetzung im nächſten Stücke.)

V. Ueber

*) Einer dieſer Könige, Ptolemäus Philadelphus genannt, gab an ſeinem Hofe zu Alexandrien ein außerordentliches Feſt, wobey ein Chor von mehr als ſechshundert Tonkünſtlern gegenwärtig war, unter denen ſich dreyhundert Citharisten befanden. Ein Beweis, daß es damals

V.

Ueber den Charakter des Volksliedes.

Vor nicht allzu langer Zeit wurde ein Lied verbreitet, in welchem die Religion als Göttin figurirte. Kurz nach der Erſcheinung des Liedes kündigte ein Herr Cantor eine Melodie darzu an. Dieſer nämliche Herr Cantor erklärte das Lied für ein ächtes Volkslied, und er war darüber, daß er es durch ſeine Melodie in die Schulen und in die Volksverſammlungen würde einführen können, im Voraus ſehr vergnügt. Ich wünſchte mir Gelegenheit, dem Herrn Cantor mit einem guten Rathe beyſpringen zu können, allein mein Wunſch war vergebens. Ich würde ihm geſagt haben, daß es ungereimt ſey, die Religion als Göttin vorzuſtellen, ſollte ihr Begriff ſich behaupten, ſo müßte ſie als erſte Hofdame, und zwar wirklich ein Hofamt verwaltend, als Ceremonienmeiſter, oder als Hofmarſchall, oder als beydes zugleich erſcheinen, aber allerdings nicht als Göttin. Hierauf hätte mir der Herr Cantor

P 4 vermuth-

mals in Egypten an Perſonen nicht fehlte, die ſich vorzüglich mit der Tonkunſt beſchäftigten; zugleich aber auch ein Beweiß, daß man ſich in der Periode, in welcher die Ptolemäer regierten, der Tonkunſt auch außer den Religionsgebräuchen bediente.

vermuthlich erwiedert, das Ideale der Religion ſey zwar Gottesverehrung, allein der Dichter könnte gar wohl dieſes Nackte mit der reizenden Hülle Göttin umkleiden, ſo gut eine Dame d'atour bey einer Königin von Frankreich auch eine Princeſſin ſeyn durfte, eben ſo gut könnte die Religion Gottesverehrung und Göttin zugleich ſeyn, auch erlaube das das Coſtume am Götterhofe, die drey Grazien, Huldgöttinnen genannt, wären Kammermädchen der ſchönen Venus, und ſelbſt auch Göttinnen. Hier hätte vielleicht ein munterer Knabe aus Selecte den Herrn Cantor gefragt, ob denn der liebe Gott auch eine Frau habe. Um dem Syſteme treu zu bleiben, hätte der Herr Cantor belehrend geantwortet, der Herr des Himmels und der Erde habe allerdings, nicht eine Frau wie die gemeinen Leute, ſondern eine Gemahlin, Here mit den weiſen Schultern. Dieſe weiſſchultriche Here ſey von dem alten Chronos in Betreff der körperlichen Bildung ſo vortheilhaft ausgeſtattet worden, daß ſie dem muthigſten Manne nichts zu wünſchen übrig laſſe, dennoch ſey ihr Mann, der große Gott, mit ihr allein nicht zufrieden, ſondern er unterhalte neben ihr in jedem Luſtwäldchen eine Buhlerin. Die Gemahlin ſey über dieſe Buhlereien äußerſt misvergnügt, und faſſe darum den Mann ſcharf ins Auge; dieſer ſehe ſich genöthigt, um ſeine Wolluſt zu befriedigen, tauſend Liſten zu ſpielen, auch ſey er in ſolchen Erfindungen ein unendlicher Schöpfer; einmal habe er ſich in einen Regentropfen verwandelt, und ſey durch einen Ritz am Dache eines Pallaſtes,

laſtes, in welchem eines Königs Tochter einſam leben mußte, durchgetröpfelt, habe nun die Geſtalt eines angenehmen Dämons angenommen, und habe ſich in dieſer Geſtalt bey der Princeſſin beluſtiget, wenn die Kammerjungfern gekommen wären, die Prinzeſſin anzukleiden, habe er mit der Hand geweht, ſogleich wären die Mädchen geweſen wie betrunken, und, anſtatt ihre Gebieterin anzukleiden, hätten ſie ſich ſelbſt einander ausgekleidet, darüber hätte ſich der Gott unendlich gefreut; ein andermal ſey er oben über der Erde auf einer weißen Wolke ſpazieren gefahren, von da herab habe er die junge Europa auf einer Wieſe erblickt, wo ſie Amaranthen zu ſuchen pflegte, ſogleich habe er ſich hinunter geſtürzt, hin vor die Schöne, dieſe habe ihn erkannt, und habe ängſtlich gebeten, er möchte ſie laſſen, ihr Vater und ihre Mutter würden untröſtlich ſeyn, wenn ſie nicht wieder nach Hauſe käm, augenblicklich und ohne ein Wort zu ſagen, habe ſich der Gott des Himmels und der Erde in einen gehörnten Stier verwandelt, habe die Schöne auf ſeinen Rücken genommen, und ſey mit ihr über die Wieſen geſprungen wie ein Hirſch, und über das Meer geſchwommen wie eine Ente. Hier würde ich den Herrn Cantor unterbrochen haben, um ſeine tiefe Einſicht in die mythiſchen Myſterien zu würdigen, ohne Ironie aber würde ich ihm geſagt haben, daß ein Schulmeiſter doch wenigſtens die negativen Eigenſchaften des Volksliedes wiſſen ſollte, zumal wenn er Melodien ſezte. Dieſes nicht erdichtete Geſchichtchen, und noch andere ſehr erhebliche Urſa-

chen haben mich bewegt, meine Gedanken über das Ideal des Volksliedes nieder zu ſchreiben. Ich werde dabey Gelegenheit haben, manche heilſame, auch in der gelehrten Welt verkannte, Wahrheit zur Beherzigung zu empfehlen.

Weder über verneinende noch über bejahende Eigenſchaften des Volksliedes kann ein ſicheres Urtheil geſprochen werden, wenn nicht vorher der Wortſinn berichtiget iſt. Das Wort **Volk** wird in weiter und enger Bedeutung gebraucht. In jener verſteht man darunter eine größere Geſellſchaft, die ſich nach einer gemeinſchaftlichen Abſicht vereiniget hat, und einen Staat ausmacht. So wird es in der gegenwärtigen Verbindung nicht genommen, denn das Volkslied iſt zunächſt nicht für die ganze Volksmaſſe, ſondern für eine beſondere Claſſe derſelben beſtimmt. Ich muß alſo die engere Bedeutung des Wortes aufſuchen. Hier legt das Herkommen einige Schwierigkeiten in den Weg. Man pflegt die Bürger eines Staates auf drey Claſſen zu bringen. Dieſe Eintheilung der Volksmaſſe in hohen, mittlern und niedern Stand iſt unnatürlich und menſchenfeindlich, und der engere Sinn des Wortes **Volk** bleibt dabey immer ſchwankend. So wie dieſe Standesordnungen im Staate üblich geworden ſind, hat ſich auch in die Gemüther der Menſchen ein lächerlicher Stolz eingeſchlichen. Alles drängt ſich in die Höhe, es iſt darum nicht möglich, zwiſchen den drey verſchiedenen Ständen Grenzlinien zu ziehen. Der niedre Stand leidet bey dieſem Drange am meiſten, denn ſo lange es einen hohen Stand giebt, muß es doch aller-

allerdings auch einen niedern geben. Und daher iſt es gekommen, daß man das Wort **Volk** in engerer Bedeutung nur bey der niedern Claſſe braucht, und ihm nicht mehr und nicht weniger Würde giebt, als man dieſer Claſſe zu laſſen für gut findet. Es giebt Pedanten, denen die Wörter **Volk**, **Pöbel**, **gemeiner Pöbel** gleichgültige Ausdrücke ſind, mit welchen ſie um ſich werfen, wenn ſie von der niedern Claſſe reden, und die die mittlere zu der hohen ſchlagen, von beyden, nach einem grammatiſchen Kniffe, im Plural reden, und beyde vereinigt **höhere Stände** titulieren. Fern ſey es, daß die unterſuchende Vernunft mit herrſchender Unvernunft je etwas gemein habe! Es giebt eine Verſchiedenheit in dem Menſchengeſchlechte, die unter der Leitung der vernünftigen Natur ſelbſt entſprungen iſt. Indem ein Stamm ſich aus der Rohheit windet, ordnen ſich die Glieder deſſelbigen auf zwey verſchiedene Claſſen; die einen widmen ſich der körperlichen, die andern der geiſtigen Menſchennatur. Dieſe ſchön natürliche Verſchiedenheit wird durch die Vernunft ſelbſt geboten, geleitet und behauptet, ſie iſt es, die den wahren Adel unter dem Menſchengeſchlechte erhält, und die eine allgemeine Brüderſchaft errichten würde, wenn ſie nicht von dem dreyköpfigen Ungeheuer, von welchem ich ſo eben geredet habe, überwältiget würde. Indeſſen iſt ſie doch auch mehr als bloſer Wunſch, ſie iſt wirklich; und wenn die engere Bedeutung des Wortes **Volk** genau beſtimmt werden ſoll, ſo ſpreche ich, die ganze groſe Claſſe des Menſchengeſchlechts, die nicht die

Bear-

Bearbeitung der geiſtigen, ſondern die der körperlichen Natur zu ihrem Berufsgeſchäfte gewählt hat, werde Volk genannt. Das Volkslied iſt alſo ein Lied, welches zunächſt für dieſe Claſſe beſtimmt iſt; und es iſt einleuchtend, daß es ihr, da es ein Product der geiſtigen Natur iſt, als Nahrung für den Geiſt gegeben wird. Der Wirkungskreis des Volksliedes iſt ſehr groß, und die Abſicht, die es bewirken ſoll, iſt Geiſtesbildung unter dem Volke, das heiſt, unter den Gliedern des Menſchengeſchlechts, die ſich in dieſer hohen Angelegenheit auf die Unterſtützung derjenigen Claſſe verlaſſen, der Geiſtesbildung ein Berufsgeſchäft iſt. Auf dieſe Abſicht muß, als auf ein Grundgeſetz, bey der Beurtheilung der Eigenſchaften eines Volksliedes immer Rückſicht genommen werden. Ich kann nun zu den Eigenſchaften übergehen, und ich werde zuerſt die verneinenden, und ſodann die bejahenden beleuchten.

Um bey den verneinenden Eigenſchaften methodiſch zu verfahren, bringe ich alles auf dieſe zwey, das Manierte und das Mythiſche, und ſpreche, ein ächtes Volkslied darf nicht maniert ſeyn, es darf auch nichts Mythiſches an ſich haben.

Maniert iſt ein Kunſtwerk, wenn es ſich durch Eigenheiten, die das ungezwungene Natürliche verdrängen, auszeichnet. Ich finde, daß dieſer Fehler aus zwey Quellen entſpringen kann, theils aus einem durch vernünftige Ueberlegung nicht geleiteten Beſtreben, natürlich zu ſeyn, theils aus einer Vorliebe zu den Eigenheiten. Es ſcheint widerſprechend zu ſeyn, daß aus der erſten Quelle das Manierte entſprin-

entſpringen könne, und doch iſt nichts gewiſſer. Nichts iſt manierter als die Bauern im Schauſpiele. Der Dichter hütet ſich, ihnen ein Wort in den Mund zu legen, das nicht auf eine gewöhnlich lächerliche Art von der gebildeten Sprache abweiche, und der Schauſpieler ſtudiert darauf, bey der Vorſtellung ſolcher Perſonen dem Tone ſeiner Stimme, den Minen ſeines Angeſichtes, den Bewegungen ſeiner Hände, und überhaupt der ganzen Darſtellung etwas Sonderbares zu geben, und beyde ſprechen, es müßte ſo ſeyn, damit die Bauern recht natürlich vorgeſtellet würden. Das iſt ſchülerhaft. Daß das Manierte aus der Vorliebe zu Eigenheiten entſpringen kann, bedarf keiner Erläuterung, denn dieſes iſt die gewöhnlichſte Entſtehungsart dieſes Fehlers. Hierdurch werden die Freimaurer-Lieder und die Bergmänniſchen insgeſamt maniert, die eben darum auch nicht zu Volksliedern geeignet ſind. Das Manierte kann in den Inhalt des Liedes eingehen, wenn der Dichter den Gedanken, der in ihm Gefühl iſt, durch einen ſeiner Lieblingsgedanken, der mit dem gegenwärtigen ſonſt keinen Zuſammenhang hat, modificirt, es kann die Verzierung verunſtalten, wenn er ſich in gewiſſe Figuren und Tropen verliebt hat, die er zur Zeit und zur Unzeit anbringt, es kann die Sprache verderben, wenn er Familiendialecte und Provinzialismen nicht vermeidet, und recht geſucht von dieſen Fehlern Gebrauch macht. Auch der Tonſetzer iſt dieſen Verſuchungen ausgeſezt, auch er kann ſeine Lieblingsgedanken, ſeine herrſchenden Modulationen haben, die ſeinen

Melo-

Melodien eine manierte Einförmigkeit geben können, wenn er ſeine Phantaſie nicht ganz in ſeiner Gewalt hat. Daß das Manierte in den Werken des Geſchmacks ein Fehler ſey, das iſt ſehr einleuchtend. Was die ungezwungene Natur verdrängt, wie könnte das mit der Schönheit vereinigt ſeyn? Dem Volksliede vereitelt das Manierte auch die Erreichung ſeiner Abſicht. Das Volkslied ſoll Geiſtesbildung unter dem Volke befördern, und das manierte Lied verbreitet einen ganz falſchen Geſchmack. Genug! es iſt verwerflich.

Die zweyte verneinende Eigenſchaft des Volksliedes iſt das Mythiſche. Ich ſpreche alſo, ein Volkslied darf nicht mythiſch ſeyn. Mythiſch wird Poeſie überhaupt auf doppelte Art; einmal dadurch, daß der Dichter in mythiſcher Manier perſonificirt, und zweytens dadurch, daß er aus dem Götterſyſteme Perſonen und Fabeln aushebt und Gebrauch davon macht. Nach der erſten Art war das Lied meines Herrn Cantors, in welchem die Religion als Göttin figurirte, mythiſch; eben ſo mythiſirt auch der ehrwürdige Young, wenn er anhebt, Night, ſable Goddeſs — Nacht, ſchwarze Göttin — Nach der andern Art würde ein vornehmer Liebhaber mythiſiren, wenn ihm an einem Beſuchtage ſeine Schöne begegnete, und er ſie alſo anredete — Göttin, du biſt die neugebohrne Venus, die die Horen angekleidet haben, und die ſie jezt, zwar ungeſehn von mir, doch nicht unvermerkt, in den olympiſchen Götterclub führen. Der Erfolg iſt bey beyden Arten der nämliche, denn wer

nach

der erſten mythiſirt, der muß doch die Aufklärungen über ſeine Perſonendichtungen aus der Fabel nehmen. Es fragt ſich alſo, was die Vernunft vom Gebrauche der Götterfabel überhaupt halte. Die Götterfabel, die die herrſchendſte geworden iſt, iſt die Griechiſche. Klopſtock, Denis, und einige andere Dichter haben die Nordiſche in die Dichtkunſt eingeführt. Dieſe unterſcheidet ſich von jener nur durch einen höhern Grad Abſcheulichkeit. Wenn ich alſo beweiſe, daß die Griechiſche nicht vor dem Richterſtuhle der Vernunft und des guten Geſchmakkes beſtehen kann, ſo wird zu gleicher Zeit auch der Nordiſchen das Urtheil geſprochen. Erſchöpfen kann ich dieſe Sache hier nicht. In einer andern Schrift werde ich darthun, daß der gröbſte Atheismus die Grundlage des Griechiſchen Fabelſyſtems iſt. Jezt hebe ich nur eine einzige Fabel aus, um ſie critiſch zu beleuchten, und auch ſchon dadurch werde ich die Verda-nmlichkeit des Ganzen außer Zweifel ſetzen können. Die Fabel von den Horen iſt eine von denen, die leicht blenden können. Noch in dieſem Jahre hat eine glänzende Geſellſchaft ſehr berühmter Männer dieſen Göttermädchen feyerlich gehuldigt, und angelobt, daß ſie, unter ihrer ſegensreichen Mitwirkung, in der einen ihrer Stathalterſchaften ſolche Verfügungen treffen wollen, daß die ſpeculative Vernunft und der gute Geſchmack ein Paar, wo nicht Vermählte, doch auf immer und ewig Verlobte werden ſollen. In der Ankündigung der Zeitſchrift dieſes Namens wird die Fabel von den Horen erklärend alſo erzählt — „Die drey ſchweſterli-

ſterlichen Horen, Eunomia, Dice und Irene werden ſie (die Zeitſchrift) regieren. In dieſen Göttergeſtalten verehrte der Grieche die welterhaltende Ordnung, aus der alles Gute fließt, und die in dem gleichförmigen Rhythmus des Sonnenlaufs ihr treffendſtes Sinnbild findet. Die Fabel macht ſie zu Töchtern der Themis und des Zeus, des Geſetzes und der Macht, des nämlichen Geſetzes, das in der Körperwelt über den Wechſel der Jahrszeiten waltet, und die Harmonie in der Geiſterwelt erhält.„ Wenn eine Fabel beurtheilet werden ſoll, ſo muß ſie erſt vor ſich, und ſodann muß auch ihr Sinn beleuchtet werden. Vor ſich betrachtet hat die Fabel von den Horen folgenden Inhalt —— Jupiter zeugt mit ſeiner Schweſter Themis drey Töchter, die er zu Stathalterinnen über die Welt macht; den Sinn bring ich auf folgende zwey Sätze —— Macht und Geſetz erhalten die Welt, und die Veränderungen in der Körperwelt erfolgen nach eben dem Geſetze, nach welchem die Harmonie in der Geiſterwelt erhalten wird. Betrachtet die Vernunft dieſe Fabel vor ſich, ſo findet ſie auch hier, wie durch das ganze Syſtem, den abſcheulichen Repräſentanten der Gotheit, der ſich zu ihrer Idee verhält, wie düſtre Nacht zu reinem Sonnenlichte. Wäre die Vernunft ſchwach genug, Von dem namenloſen Unſinne, den die Fabelperſon Jupiter enthält, nur etwas für das nicht zu halten, was alles iſt; ſo wäre beym Erwachen ihr erſter Gedanke Fluch dem Gedanken an die Gotheit. Was die Sätze anlangt, die den Sinn dieſer Fabel darlegen

ſollen,

ſollen, ſo iſt der eine in der Fabel gar nicht enthalten, und der andere iſt eine ausgemachte Unwahrheit. Daß Macht und Geſetz die Welt erhalten, das iſt der Satz, der in der Fabel von den Horen garnicht gefunden wird. Sollte er darin liegen, ſo müßte ich unter Jupiter die Macht und unter Themis das Geſetz denken; beides aber iſt nach der Fabel nicht möglich, denn aus der Fabel muß die Fabel erklärt werden, und nicht aus dem Wörterbuche. Die Themis nennt man gewöhnlich die Göttin der Gerechtigkeit. Man möchte hier nun wohl ſagen, Geſetz und Gerechtigkeit liegen nicht weit von einander. Das iſt wahr, aber es ſind doch auch ganz verſchiedene Begriffe. Jedoch dem ſey wie ihm ſey! Die Themis erweckt weder die Vorſtellung von Gerechtigkeit noch von Geſetz in mir, ſondern ſie iſt, nach der Fabel, der geſetzloſeſte Eigennutz. Die Themis iſt eine Perſon, die ſich ihrem Bruder, dem Gotte Jupiter, als Beiſchläferin überläßt, dem ſie drey Töchter gebiert. Ihren drey Töchtern erſchleicht ſie von dem ſchwachen Wollüſtlinge nichts geringers als die Regierung des ganzen Landes, und noch darzu die erſten weiblichen Hofämter, die Ankleidung der ſchönen Venus, und die Einführung derſelben in die Götterverſammlungen. Die Landesregierung beſorgten ihre Mädchen ſo, daß ſie alle Morgen die Pferde an den Sonnenwagen anſchirten, und zu beſtimmten Zeiten um das Land herumtanzten. Das Anſchirren der Pferde hätte Themis dem Kutſcher Phöbus überlaſſen können, allein hier ſpielte dieſe Olympiſche Pompadour den liſtigſten

Staatsſtreich. Durch den Sonnenwagen wurde Licht und Wärme über das Land verbreitet. Wollte ſie volles Licht und volle Wärme ausflieſen laſſen, ſo wurden die gewöhnlichen acht Pferde angeſchirt, und der Kutſcher Phöbus konte die ganze Lichtmaſſe aufladen, gefiel es ihr aber, die Bäume und die Pflanzen, die Thiere und die Menſchen mit unangenehmer, ſchauerlicher, und rauher Witterung heimzuſuchen, ſo gab ſie ihren Töchtern geheime Winke darzu, dieſe verſtanden ſie, gingen ſpät zum Anſchirren der Sonnenpferde, ſchirten wohl gar nur zwey an, der Kutſcher konte ſehr wenig Licht laden, der Wagen ging langſam, der ſchwache Lichtſtrom fand zu viel Widerſtand, die Räder ziſchten im Nebel wie glühend Eiſen im Waſſer, dem Kutſcher war bange, der Wagen möchte ſchwehr werden und ſinken, und dem guten Lande war gar nicht wohl dabei zu Muthe. Auf ſolche Art hatte dieſes ſchlaue und herſchſüchtige Weib das Wohl und das Weh des ganzen Landes nach allen auch den feinſten Modificationen in ihrer Gewalt, und der träge Sultan ſah dieſem Unfuge gelaſſen zu. Sultan Jupiter iſt ſolchemnach der ſchwächſte Wicht, der je auf einem Throne geſeſſen hat, und Themis iſt eine eigennützige Pompadour. Beide ſind alſo grad das Gegentheil von dem, wofür man ſie in der erklärenden Erzählung ausgegeben hat. Behauptet man aber, der andere Satz, die Veränderungen in der Körperwelt erfolgten nach eben dem Geſetze, nach welchem die Harmonie in der Geiſterwelt erhalten werde, ſey in der Fabel von den Horen allerdings

ent-

enthalten, ſo gebe ich gern zu, daß ſolche Weisheit in der Fabel gefunden werde, denn die geſunde Vernunft lehrt das Gegentheil. Die Vernunft ſieht ein, daß die Körperwelt und die Geiſterwelt zwey ganz verſchiedene Naturen ſind, und ſie glaubt mit voller Zuverſicht, daß, wenn ein unendliches Weſen die Welt regiert, dieſe beiden Naturen nach ganz verſchiedenen Geſetzen regieret werden, jene nach dem Geſetze der Nothwendigkeit, dieſe nach dem Geſetze der Freiheit. Ja, es iſt, auch ohne Rückſicht auf ein höchſtes Weſen, ganz und gar unmöglich, daß das Wirkungsgeſetz in beiden Naturen einerlei ſey, die eine müßte, wenn das ſeyn ſollte, erſt in die andere verwandelt worden ſeyn, es müßte alles antweder lauter Körperwelt oder lauter Geiſterwelt ſeyn. Und wie? Halbvermoderte Dichtungen, die ſo offenbaren Unſin enthalten, entreiſſet man der Verweſung, und preiſt ihren Unſin als neues Licht an? —— So wollte ich diesmal die Fabel von den Horen, dieſe ſo genante reizende Dichtung, beurtheilen und würdigen. Ich glaube, daß ich nun doch wohl mit zureichendem Grunde verlangen kan, daß das Volkslied nicht mythiſch ſey. Wäre es mythiſch, ſo contraſtirte es mit dem guten Geſchmacke, denn was mythiſch iſt, iſt vernunftwidrig, was vernunftwidrig iſt, iſt geſchmacklos; wäre es mythiſch, ſo erfüllete es die Phantaſie des Volkes mit den poſſierlichen und unwürdigen Göttergeſtalten, machte alſo von der Gotheit abwendig, und vereitelte alle reine Gottesverehrung; könte es, ſo geartet, noch Geiſtesbildung unter dem Volke befördern?

fördern? Der Dichter muß alſo, da er es in jeder Dichtungsart thun muß, auch im Volksliede alles Mythiſche, die Götterperſonen und Fabeln nicht nur, ſondern auch die mythiſch gemodelte Perſonendichtung, unumgänglich vermeiden. Sophiſterei wär es, wenn man ſpräch, Göttin, Göttergeſtalt und dergleichen Wörter wären poetiſche Sprache, der man ſich nur zur Verzierung bediente. Göttin, Göttergeſtalt und dergleichen Ausdrücke ſind Wörter, die die rohen mythiſchen Begriffe erwecken, erneuern und unterhalten, ſind alſo vor dem Richterſtuhle des guten Geſchmackes vermoderte Lumpen und keine Verzierung. Es iſt ſehr zu bedauern, daß Gesners ſonſt ſo vortrefliche Idyllen mythiſch gedichtet ſind, und ſie ſind es ſo recht im vollſten Sinne des Wortes. Gesner kan vor Götterperſonen, die ſelbſt Theocriten Hohn und Spot ſind, in warm ſcheinender Andacht niederknien, aber eben dieſe warm ſcheinende Andacht wirkt ſchauernden Froſt, wenn man mit ihm ſympathiſiren ſollte. Dieſe Idyllen ſollten nur von denen geleſen werden, die ſie mit prüfendem Geiſte leſen können. Ihr Wirkungskreis iſt, ſo weit ihre Sprache gilt, der Wirkungskreis der griechiſchen Idyllen.

(Der Beſchluß im folgenden Stücke.)

VI. Mis-

VI.

Miſcellaneen, Nachrichten, Recenſionen und Anzeigen neuer Muſikalien und Schriften.

1.

Ernſt Wilhelm Wolf,

Herzogl. Weimariſcher Kapellmeiſter.

Ein Wort zur Einleitung.

Aus dem berlinſchen Archiv der Zeit. 1795. No. II. S. 162.

So eitel und fruchtlos auch blos lobpreiſende Lebensbeſchreibungen von verſtorbenen Freunden ſeyn müſſen, ſo nützlich und angenehm können wahre ungeſchminkte Nachrichten von dem Leben eines Mannes ſeyn, der durch eigene Kraft und Thätigkeit einen gewiſſen Grad von Werth und Glück ſich zu erwerben wußte. Ein ſolcher Mann iſt unſer Wolf, von deſſen Leben mir die Freundſchaft ſeiner hinterbliebenen Gattin einen von ihm ſelbſt verfertigten Aufſatz anvertrauet hat. Mir ſcheint dieſer im lezten Lebens-Jahre aufgezeichnete Aufſatz von ſo originell naiven Charakter zu ſeyn, daß er durch jede fremdartige Be

handlung an Intereſſe verlieren mußte. Meine Leſer werden das nur dann ganz ſentiren, wenn ſie den Mann perſönlich gekannt, oder wenigſtens eine flüchtige Schilderung ſeines Charakters geleſen haben, die ich mich bemühen will, hier in wenigen Zügen zu entwerfen.

Wolf war äußerlich ein anſehnlicher und nach dem gewöhnlichen Vorurtheil, ein ſchöner Mann. Seine Geſtalt gros und angemeſſen ſtark, ſein Geſicht rund und voll. Eine etwas ſtark gebogene Naſe und eine gewölbte Stirn gaben ihm ein faſt edles Anſehn. Lebhafte braune Augen, und hollrothe Farbe auf reiner weißer Haut, belebten das Ganze. Eine fein gebildete weiße Hand, die er ſehr zu pflegen ſchien, verriethen den praktiſchen Künſtler. Er trug ſich ſehr gerade, und ſein Gang zeigte den auf ſeine äußere Geſtalt eiteln Mann. Auch hielt er viel auf elegante Kleidung, und ſtets ſah man ihn, ſelbſt in ſeinem Arbeitszimmer, ſehr zierlich friſirt und völlig angekleidet.

In ſeinem äußern Betragen gegen andre war er meiſtens kalt und anfordernd. Immer mehr mit ſich ſelbſt beſchäftigt, und auf das äußere Benehmen des andern zu ihm ängſtlich aufmerkſam, vergaß er oft, denen die um ihn waren, die gefällige Höflichkeit zu bezeigen, welche allein die gegenſeitigen Höflichkeitsbezeugungen verſichert, und die er, ſo ſie ſuchend, oft verfehlte. Die wohlwollende Neigung, den nächſt Umgebenden es möglichſt wohl zu machen, ſchien ihm ſo fremd, wie der feine Weltton, der jene fürs alltägliche Leben oft erſezt.. Er war ein Beweis dafür, daß die Eindrücke und Gewohnheiten einer in Nie-

drigkeit

drigkeit verlebten Jugend, ſelten durch nachherige beſſere Lagen ganz getilgt werden. Auch dafür war er ein Beweis, daß Perſonen, die ſich mit Mühe und Noth aus der Niedrigkeit emporgearbeitet haben, wenn ihre Seele nicht von ächtem hohen Wohlwollen belebt iſt, ſelten liebreiche Bereitwilligkeit haben, andern emporſtrebenden jungen Männern fort zu helfen.

Ich beſinne mich auf meinen erſten ſehr frühen Reiſen, im Jahr 1771, zu ihm gekommen zu ſeyn, und mich ihm mit einer Empfehlung von ſeinem Schwiegervater, dem damaligen Concertmeiſter Benda, als einen jungen eifrigen Kunſtfreund präſentirt zu haben. Ich fand ihn, wie er eben aus den Händen des Friſeurs kam. Ohnerachtet mein Aeußeres auf keine Weiſe Dürftigkeit verrieth, und meine Ausdrücke gewiß ſchmeichelhaft für ihn waren, ließ er mich lange reden, ohne mir durch ein angenehmes Wort die Unterhaltung zu erleichtern. Auch fuhr er fort, ſich von unten auf dabey anzukleiden, und als die Frau, mitten in dieſer für mich ganz neuen Scene, hereintrat, ſagte er ihr ganz laut über mich weg: „da iſt einer, der ſagt, daß er deinen Vater kennt, und „eine Empfehlung von ihm bringt:„ — die kriegen „wir oft ſo durch Reiſende,„ ſagte er zu mir.

Dieſen trockenen rauhen Ton hab' ich ihn nicht blos zu vielen reiſenden Tonkünſtlern, die er dem Range nach unter ſich glaubte, anſtimmen hören: ſelbſt mit mir, als wir ſchon verſchwägert waren, und er mich oft mit naiven geraden Ausdrücken über meine höhere Stelle als preußiſcher Capellmeiſter beneidete, verfiel er noch zuweilen darein.

Man weiß, daß er in ſeinen erſten Arbeiten, einer der beſten Nachahmer der Bachiſchen Claviermanier war. Auf einmal fieng er an, davon abzuweichen. Als ich über die glückliche Aenderung ſeiner Manier mit ihm ſprach, ſagte er mir ſehr naiv: „Ich „habe lange geglaubt, es gäbe nichts höheres in der „Welt, als Bach; und ein Clavier-Componiſt könne und müſſe auch nichts anders denken, als ihm „nachzuahmen. Nun iſt aber hier zu Lande ſeit Göthens Ankunft alles original geworden. Da dacht „ich, du mußt doch auch ſuchen, original zu ſeyn.„ Mit dieſer Aenderung bekam er ſelbſt in ſeinem Spiel, — er war ein großer Virtuos in der Bachiſchen Manier, — etwas eignes Picantes, das er anfänglich nicht hatte.

Eben ſo ahmte er in ſeinen Operetten anfänglich Hillern nach. Aber ſpäterhin, wie er wohl wünſchte, ſich eine eigene Manier für den Geſang zu bilden, hatte er zu wenig eigenes tiefes Gefühl, und war der Sprache zu wenig mächtig. Doch würkten endlich Händelſche Sachen, deren Aufführung Herder durch deutſche Textunterlegung beförderte, ſo ſtark auf ihn, daß er ſelbſt einige Kirchenſtücke (beſonders eine Oſtercantate) hervorbrachte, die von vielen Seiten wahren bleibenden Werth haben. Sehr naiv frug er mich bei einem braven wirkenden Chor von ſeiner Arbeit: „Iſt das nun ſo recht gemacht?„ Als ich es lobt, erwiederte er: „Ja, es könnte doch auch ganz anders ſeyn!„ Eine Reflexion, die nur ein Künſtler machen konnte, der die mechaniſchen Mittel, jede Arbeit kunſtgerecht zu machen, in ſeiner Gewalt, aber

bey der Arbeit ſelbſt nicht genug tiefes Gefühl, noch den Gedanken mit eigner Schöpferkraft aus ſich ſelbſt hervorgebracht hatte, um am Ende mit Bewußtſeyn ſagen zu können: So muß es ſeyn! gerade ſo macht es kein Anderer!

Er hatte einen unglücklichen Hang zur Unzufriedenheit. Und da er gerne wohl lebte und gern mehr guten Wein trank, als er vom Hofgehalte bequem bezahlen konnte, ſo war er ſelten in einer recht behaglichen Lage. Seinen Freunden gab das oft einen traurigen Anblick, denn wenn er das gute ſeiner Lage recht zu ſchätzen und zu benutzen gewußt hätte, ſo müßte er gerade einer der glücklichſten Menſchen geworden ſeyn, der in dem Gefühle, daß er ſeine Stelle ganz ausfüllen konnte, und in dem Bewußtſeyn, daß ihm dieſe Stelle auch alles gab, was zur ächten Annehmlichkeit des Lebens gehört, ſeine volle Beruhigung und Befriedigung gefunden hätte: Von der damals regierenden, jetzt verwittweten Herzogin, die eine Kennerin und gefühlvolle Freundin der Muſik wie jeder ſchönen Kunſt iſt, ward er geſchätzt und mit jedem Beyfall belohnt. Ein genialiſches Hoftheater bot ihm eine Zeit lang die verſchiedenſten Formen dar, um ſein Talent daran zu üben. Dazu fehlte es ihm aber vielleicht mehr noch an Biegſamkeit des Charakters, als des Geiſtes; und ich glaube, daß die Hauptquelle ſeiner Unzufriedenheit in dieſem unbehaglichen Gefühle lag. Aus für die große Kirchenmuſik hat der Hof in Weimar jederzeit Neigung bezeigt; und das Orcheſter iſt ſeit langer Zeit eines der beſten unter den deutſchen Hoforcheſtern. Ich kann mich nicht erwehren,

hier öffentlich einen Wunſch zu äußern, den ich mündlich noch veſchiedentlich dem rechten Manne geäußert habe: daß doch mein Freund Kunzen dieſe noch unbeſezte Stelle bekleiden möchte. Ich wüßte keinen deutſchen Componiſten, der ſie beſſer ausfüllen würde, und der zugleich ſo ſehr es genießen würde, in der Nähe ſolcher Männer, als das in ſeiner Art einzige Weimar umfängt, zu leben! —

Es bleibt mir, in dieſem flüchtigen Abriſſe, über Wolfs Charakter noch zu ſagen übrig: daß er in den lezten Jahren ſeines Lebens in eine gänzliche Abſpannung verfiel: ſo, daß er bey dem Anſchein von vollkommener Geſundheit und körperlicher Stärke, in allem körperlich-moraliſchen, wie ein Kind gehandhabt und behandelt werden mußte. Und in dieſer Abſpannung ſchrieb der ſonſt ſo ſtolze, in ſeinem Ausdrucke, wie einige Schriften von ihm zeigen, geſuchte und prätenſionsvolle Mann die naive abſichtloſe Beſchreibung ſeines Lebens, die wir hier mittheilen, und die in pſychologiſcher Rückſicht gewiß nicht unmerkwürdig iſt. Schade, daß er ſie nicht vollenden konnte! Vielleicht wäre er am Ende auf ſeine größern ſpätern Arbeiten zu ſprechen gekommen. Vielleicht wäre auch wohl ſeine würdige Gattin im Stande, aus ſeinen mündlichen Aeußerungen manches herzuſtellen, was den Werth ſeiner eigenen naiven Darſtellung erhöhen könnte. Unſere Leſer wünſchen dieſes gewiß mit uns.

J. F. R.

Da

Da ich ohngefähr vier Jahr alt war, ſtand in meiner Stube ein Clavier. Mein Vater fragte mich: Du? willſt du das Clavier lernen? — Ja wenn mein Bruder von Gotha kömmt. — Mein Bruder war in Gotha und hielt ſich beym Capellmeiſter Stölzel auf, um die Kompoſition zu lernen. Nun kam mein Bruder zum heiligen Chriſt nach Hauſe. — Weißt du was? Ernſt Wilhelm will das Clavier von dir lernen. — Nun gut den Tag nach dem Feſte wollen wir anfangen. Da ſezte er ſich ans Clavier, lehrte mich die Claves und die Noten, und eine Menuet, die ich im ſechs und funfzigſten Jahre noch geſpielt habe. Das verurſachte Wunder bey meinem Bruder, daß ich es in einer Stunde ſo weit gebracht hatte. Er erzählte mir dieſes noch in ſeinen lezten Tagen ſo, daß ich mich darüber freuen mußte. Nun gieng mein Bruder wieder nach Gotha zurück, ſezte mir aber einige Stücke auf, die ich ohne Zuthun eines Meiſters lernte. Oſtern kam er wieder, und freuete ſich, daß ich die Stücke ſo gut gelernt hatte. Nun kam er alle große Feſttage nach Hauſe, lehrte mich etwas, und ließ mir Muſikalien zurück.

Da ich das ſiebente Jahr erreicht hatte, mußte ich in die deutſche Schule gehen. Als ich nun da ein halbes Jahr geweſen war, mußte ich ſingen lernen. Der Schulmeiſter hatte eine große ſchwarze Tafel, mit rothen Linien bezogen, in die Schule hingehängt, und das c d e ꝛc. darauf geſchrieben. Es währte nicht lange, ſo konnte ich das. Im achten Jahre fragte mich der Schulmeiſter: ob ich nicht einmahl

auf

auf der Orgel ſpie'en wollte? — Allein Gott in der Höh' ſey Ehr! Froh war der Schulmeiſter. Es ging nun immer weiter; ich lernte ſo geſchwind, daß ich in kurzer Zeit die Orgel ganz und gar ſpielen konnte. Endlich fehlte es noch am Generalbaſſe. Mein älterer Bruder, der ein Jäger war, ſagte zu mir: Den Generalbaß will ich dich lehren. Du weißt doch was eine Terz, eine Sexte iſt? — O ja, das weiß ich. — Wenn das nun ſo auf dem Papiere ſteht, ſo greiffſt du das, und dann das, u. ſ. w. — So, iſt's recht? — Ja ſo iſt's recht. — Den Sonntag darauf ſagte ich dem Schulmeiſter, daß ich den Generalpaß ſpielen wollte. — O ja den ſollſt du ſpielen. — Sechs Tage hatte ich mich nun geübt, das war genug; ich ſpielte den Generalbaß und ſpielte nun fort bis ins zwölfte Jahr. Unterdeſſen hörte ich viel vom Compoſition, ich probirte es, mir aus eigenem Talent etwas vorzuſpielen und aufzuſchreiben. Ich trieb das etliche Wochen fort und ſie ſagten, das wäre komponirt. Im dreyzehnten Jahre kam mein Bruder von Kahla nach Behringen zum Beſuch. Ich mußte mich vor ihm hören laſſen. Er freuete ſich über mein Clavierſpielen ſo, daß er mich bat, nach Kahla zu kommen und bey ihm zu bleiben. Vier Wochen nachher reiſete ich mit meinem Vater hin, und weil mein Bruder eine Orgel auf der Stube hatte, ſo orgelte ich da prächtig. Im Rechnen übte ich mich auch inzwiſchen. Mein Vater ging dann wieder zurück und ich blieb in Kahla. Nachdem ich mich ſo vier Wochen im Rechnen und in der Muſik geübt hatte, kam mein Vater wieder alles Vermuthen, brachte ein

ein Compliment vom Geheimen Rath von Wangenheim, der mein Pathe war, und meines Vaters Herr, und fragte mich, ob ich Luſt hätte, bey dem in Dienſte zu gehen, er wollte mich reiten lernen laſſen, und dann ſollte ich ein Bereiter werden. Das war ganz gut gemeint, und da ich nicht wußte, was aus mir werden ſollte, ſo ſagte ich, ja. Und nun reiſeten wir wieder nach Behringen hin. Ich zog gleich an auf dem Schloſſe. Das Haus beſtand aus einem Juſtitiario, Herrn Liſt, einem Verwalter, einer alten Köchin und einem alten Reitknecht: der Herr und die übrigen Bedienten hielten ſich in Gotha auf. Mit Pferden wußte ich noch nicht umzugehn. Durch den Juſtitiarium wurde mir angedeutet, ich ſollte beym Reitknecht ſchlafen, und thun was er haben wollte: der Herr käme bald heraus und dann würde er ſelbſt befehlen, was ich thun ſollte. Ich ging alſo zum Reitknecht und befragte mich, was ich thun ſollte. Da ſind ſechs junge Pferde, auf die ſollen Sie Acht geben, und dabey thun, was ich bey den meinigen thue. Nun ich ſtriegelte die Pferde und that alles was er that. Nachmittags ritten wir aus, auch mußte ich manchmahl alleine ausreiten. Der Herr kam heraus, und ich mußte mich ſehen laſſen. Da noch mehrere Herren da waren, ſo mußte ich auch etwas auf dem Claviere ſpielen. Ich ſpielte ein Grauns ſches Concert, das fand Beifall. Nachher ſpielte auch einer von den Herren, aber es wollte nicht recht fort. Nun fragten ſie wie alt ich ſey? Dreizehn Jahr. —

Ich

Ich ging wieder fort, und that, was im Stalle zu thun war. Der Herr ging wieder nach Gotha. Nun hieß es, mir würden Kleider gemacht, ich würde bald in die Stadt müſſen. Ich lebte 14 Tage in dieſer Hofnung. Dann dankte ich aber ab, ging nach Hauſe und wartete die Krätze ab, welche mir die ungewöhnliche Lebensart zugezogen hatte.

2.

Todesfälle.

Berlin. Am 22ſten May verſtarb alhier der durch ſeine vielen muſikaliſchen Schriften berühmte Kriegsrath, Herr **Marpurg**, im 77. Jahre ſeines Lebens.

Augsburg. Am 19. Auguſt verſtarb im 68ſten Jahre ſeines Alters Herr **Hartmann Friedrich Graf**, der Muſik Doctor, evangeliſcher Muſikdirektor und Mitglied der Kön. Schwediſch. Akademie.

Daß der Muſikdirektor Graf vor ohngefähr 5 Jahren bey ſeinem Aufenthalte in England von der Univerſität zu Oxfort die muſikaliſche Doctorwürde erhielt, iſt ohne Zweifel den mehreſten meiner Leſer aus der Speierſchen muſikaliſchen Zeitung bekannt. Weniger bekannt möchten aber wohl folgende Umſtände ſeines Lebens dem muſikaliſchen Publikum ſeyn. Er war der ſechſte Sohn des ehemaligen Rudolſtädtſchen Kapellmeiſters Graf, der zu ſeiner Zeit als einer der beſten

ſten Violinſpieler und als ein fleißiger Tonſetzer bekannt war, von welchem auch einige Sonaten-Werke für die Violine im Stiche erſchienen ſind.

In ſeiner Jugend lernte er vom Jahr 1743 bis 1746 als Pauker bey dem damals am Rudolſtädtſchen Hofe befindlichen ſehr geſchickten Hofpauker Käſeman, dabey ſtudirte er unter der Anleitung ſeines Vaters die Sezkunſt, und widmete ſich vorzüglich der Flöte, auf welcher er ſich in der Folge durch einen ſchönen markichten Ton, und durch Präciſion im Vortrage ſehr zu ſeinem Vortheile auszeichnete. Nachdem er als Pauker ausgelernt hatte, gieng er in dieſer Qualität unter ein holländiſches Regiment, wurde aber bey Berg op Zoom bleſſirt, und gerieth in Kriegsgefangenſchaft. Dieſer Vorfall veranlaßte ihn, die Pauke völlig zu abandoniren, und ſich nebſt der Kompoſition, der Flöte allein zu widmen. Er hielt ſich nach der Hand 6 bis 8 Jahre in Hamburg auf, woſelbſt er ein Concert entrepreuirte und Hoffnung hatte, Telemans Stelle nach deſſen Todte zu erhalten; er ſahe ſich aber gewiſſer Umſtände wegen genöthigt, Hamburg noch bey Telemans Lebzeiten zu verlaſſen. Von Hamburg gieng er nach Holland, und hielt ſich vorzüglich einige Zeit in dem Haag auf, woſelbſt ſein älterer Bruder die Kapellmeiſterſtelle bey dem Erbſtatthalter bekleidete; von da machte er eine Reiſe in einige italiäniſche Provinzen, und ließ ſich endlich nach ſeiner Zurück-

kunſt

kunſt nach Deutſchland in Augsburg nieder, woſelbſt er in der Folge die Stelle als evangeliſcher Muſikdirektor erhielt. Von ſeinen Kompoſitionen, die theils aus Cantaten, mehrentheils aber aus Sonaten und Concerten für die Flöte beſtehen, hat er nur wenige, — wenn ich nicht irre, nur 6 Quartetten — durch den Druck bekannt gemacht.

D. H.

3.

Auszug eines Briefes vom Herrn A. G. aus Ballenſtedt im Bernburgiſchen, an den Herausgeber.

Am 4ten May wurde hier von einer Liebhabergeſellſchaft die Operette von Kotzebue, der Spiegelritter, aufgeführt. Die Kompoſition iſt von Herrn Karl Chriſtian Agthe, Hoforganiſt und Kammermuſikus in Ballenſtedt. Es iſt das erſte Produkt der Art von dieſem Verfaſſer, welches aber wirklich ſehr gut geſezt, und vorzüglich dem Texte treffend angepaßt iſt. Die Partitur iſt bey ihm zu bekommen, ſo wie auch bald davon ein Clavier-Auszug erſcheinen wird.

Recen-

4.

Recenſionen.

Leipzig, in der Breitkopfiſchen Muſikhandlung: Verſuch kurzer praktiſcher Uebungs-Exempel allerley Art für Schüler, die im Geſange zum ſogenannten Notentreffen oder vom Blattſingen angeleitet werden ſollen. Ein Pendant zu Hillers kürzeren und erleichterten Singanweiſung. Allen die ſich in Schulen mit Unterrichte im Geſange beſchäftigen, ergebenſt zugeeignet von Georg Peter Weimar, Kantor und Muſikdirektor in Erfurt. (110 Seiten in 4. 18 gr.) Jeder Beytrag, der auf die Vervollkommung des Unterrichts im Geſange in öffentlichen Schulen abzweckt, verdient um ſo mehr die Aufmerkſamkeit des muſikaliſchen Publikums, weil es bekannt genug iſt, daß dieſer Unterricht an den mehreſten Oertern noch ſehr mangelhaft iſt. Der Herr Verfaſſer vermißte in den bisher erſchienenen Anweiſungen zum Singen eine hinlängliche Anzahl Uebungs-Exempel, die ſowohl zur richtigen Intonation der verſchiedenen einzelnen Intervallen insbeſondere, als auch zur Uebung im Notentreffen überhaupt, nothwendig ſind, und ſucht durch ſein Werk dieſe noch vorhandene Lücke auszufüllen. Er liefert daher denjenigen, die ſich mit dem Unterrichte im Geſange in öffentlichen Schulen beſchäftigen, nicht allein eine Sammlung kleiner Uebungsſtücke, welche die mehreſten Fälle enthalten,

die dem angehenden Sänger in der Folge in größern Tonſtücken aufſtoßen können, ſondern er hat auch damit, beſonders in der erſten Abtheilung des Werkes manche gute Bemerkung verbunden, die beym Unterrichte ſehr oft vernachläſſigt wird. Um aber das Werk als Schulbuch nicht zu vertheuern, ſezt der Verfaſſer bey denen, für die es zunächſt beſtimmt iſt, den Beſitz von Hillers kürz. und erleicht. Singeanweiſung voraus, weil dieſes ein Werk iſt, deſſen Ankauf man billig von jedem erwarten kann, der ſich mit dem Unterrichte im Geſange beſchäftigt. Der Herr Cantor Weimar theilt ſein Werk in drey Abtheilungen. In der erſten Abtheilung findet man nicht allein die nöthigen Beyſpiele zur Uebung der Intonation der verſchiedenen Intervallen, nebſt der Anzeige der Sphen in Hillers erleichterter Singeanweiſung, deren Inhalt dabey als Vorkenntniß vorausgeſezt werden muß, ſondern auch des Verfaſſers eigene Art des Unterrichtes, und was er bey jedem dieſer Exempel ſeinen Schülern von den Elementarkenntniſſen zu erklären pflegt. Um bey den Schülern die Luſt zum Lernen zu erhalten, hat der Verf. nach den trockenen Uebungen, die zum Treffen eines jeden Intervalls insbeſondere, unumgänglich nöthig ſind, jedesmal ein Liedchen beygefügt, welches nach dem Intervalle gemodelt iſt, welches treffen zu lernen, ſich der Schüler geübt hat. Die zweyte Hälfte dieſer erſten Abtheilung enthält etwas größere Uebungs-Exempel ſowohl in der harten als weichen Tonart, theils mit untergelegten einzelnen Silben, theils auch mit ordentlichen Texten, wobey zugleich durch Hinzufügung einer zweyten

ten Stimme darauf Rückſicht genommen worden iſt, daß der Schüler bey Zeiten das Ohr von der erſten Stimme abziehen, und zu derſelben eine zweyte ſingen lerne, welches gemeiniglich dem Anfänger manche Schwierigkeit macht. Die zweyte Abtheilung enthält zweyſtimmige, und zwar fugenartige Sätze. Ueber die Wahl dieſer Art von Sätzen zur fernern Uebung im Notentreffen wird dem Verf. ohne Zweifel jeder Tonkünſtler ſeinen Beyfall zuwinken, der aus eigener Erfahrung weiß, daß der angehende Sänger ſolche Sätze, die im galanten Stil geſchrieben ſind, ſogleich auswendig lernt, nachdem er ſie nur einigemal geſungen hat, und dann weder auf die Intervallenweiten noch auf Takteintheilung attentirt. Die dritte Abtheilung enthält kleine zwey = drey = und vierſtimmige Canons, als Tonſtücke, die vorzüglich die Eigenſchaft beſitzen, den Schüler im Notentreffen und in der Gewohnheit, mit andern vorhandenen obligaten Stimmen zugleich zu ſingen, Feſtigkeit zu verſchaffen. Da nun die zu jeder Uebung gewählten Exempel ihrem Zwecke völlig entſprechen, ſo ſieht man ſchon aus dieſer dargeſtellten Inhalts-Anzeige, daß der Verf. für alle diejenigen ein ſehr brauchbares Werk geliefert habe, die ſich mit dem Unterrichte im Geſange beſchäftigen.

5.

Verzeichniß neuer Muſikalien.

1) Singe-Muſik.

Vier deutſche Choral-Veſpern über die bekannteſten Vollkommenheiten Gottes, welche bey dem öffentlichen Gottesdienſte anſtatt der lateiniſchen Veſper, und zwar nach eben denſelben Tönen, in welchen die Pſalmen darin angeſtimmt werden, abgeſungen werden können. Herausgegeben von Joh. Bapt. Depiſch. In Muſik geſezt von Joh. Michael Haydn, Hochfürſtl. Salzburg. Concertmeiſter. Salzburg bey Mayr. 1795. 9 Bogen in Folio. 12 Gr.

La Clemenza di Tito, eine ernſthafte Oper von Mozart mit deutſchem und italiäniſchem Texte fürs Clavier eingerichtet von A. E. Müller. (Kupferſtich.) Hamburg. *) 5 Rthlr.

Das Feſt der Lazaronen, Operette von Wranitzky; im Clavierausz. von J. Andre, Offenbach. 5 Rthlr. 16 Gr.

Ouverture und Geſänge aus der Oper: La Principeſſa d'Amalfi von Weigl mit ital. und deutſch. Text fürs Clavier. Braunſchweig. 1 Rthlr. 18 Gr.

Arie

*) Nicht allein die nachfolgenden neu herausgekommenen Muſikalien, ſondern auch alle ältere Tonſtücke, welche in dem Braunſchweigſchen Muſikaliſch. Mag. auf der Höhe, in Offenbach bey Andre ꝛc. herausgekommen ſind, ſind in Weimar bey dem Herrn Hofmuſikus Peterſilie in Commiſſion zu haben.

Arie fürs Clavier, aus Ilia e Idamante von Mozart, mit italiäniſchem und deutſchem Text. ebendaſelbſt. 12 Gr.

Arie fürs Clavier, aus Il re paſtore von Mozart, mit ital. u. deutſch. Text. Braunſchweig. 6 Gr.

3 Lieder fürs Clavier vom Graf. von Kospott. erſte Lieferung. ebendaſ. 12 Gr.

Journal des deutſchen National-Geſanges. Enthält Lieder im Volkstone fürs Clavier von verſchiedenen Komponiſten. Braunſchweig. 1ſtes Heft. 12 Gr.
2tes Heft. 12 Gr.
3tes Heft. 12 Gr.
4tes Heft. 12 Gr.

Haydn, 6 Lieder, 76ſtes Werk. Offenbach bey André. —— 20. Gr.

Haydns Lieder dritter Theil. Mannheim bey Götz. 1 Fl. 30 Kr.

12 Arien aus Figaro's Hochzeit von Mozart. Heilborn bey Amnon 3 Fl.

Neueſte Sammlung vorzüglicher Geſänge aus Opern, 1 u. 2 Heft, Berlin bey Rellſtab. 1 Fl. 30 Kr.

6 Arien zum Singen beym Clavier von Wenz. Müller. 16 Gr.

25 Lieder beym Clavier für das ſchöne Geſchlecht, von P. J. von Thonus. Erſter Theil. groß Querfol. Leipz. 18 Gr.

Lieder und Arien von Salis, Matthiſſon und Jakobi, von Gottlob Bachmann, Organiſt in Zeiz. Halle.

2) Sinfonien.

Haydn, 2 Sinf. Op. 77. Offenb. 2 Rthlr. 16 gr.

Mozart, Sinf, Op. 45. — 1 Rthlr. 14 gr.

Neubauer, 3 Sinf. Op. 12. Offenbach. 4 Rthlr.

Winter, 3 Sinf. Op. 1. 2. 3. Offenbach. 4 Rthlr.

Vogel, Ouvert. de Demophon, a grand Orcheſtre 1 Rthlr.

Kospott, (Comt. de) Sinfonia. Op. 22. Braunſchweig. 1 Rthlr. 4 Gr.

Kospott, (Comt. de) Sinfonia. Op. 23. Braunſchweig. 1 Rthlr.

Kospott, (Comt. de) Sinfonia, Op. 24. Braunſchweig. 1 Rthlr. 4 Gr.

Gyrowetz, Sinfon. a 17. mit Pauken und Trompeten. Op. 18. Offenbach. 2 Fl. 24 Kr.

Mozart, Ouverture a grand Orcheſt. de l'Opera: La Clemenza di Tito. Op. 49. Offenbach. 1 Rthlr.

Mozart, Ouverture de l'opera: Figaro. ebendaſelbſt. 1 Fl. 30 Kr.

André. J. A. 3 Sinfon. a grand Orcheſtre. Op. 4. 5 et 6. Offenb. 3 Rthlr.

3) Quar-

3) Quartetten und Quintetten.

Hiller, Fried. (le jeune) 3 Quart. a 2 Violini Viola et Violoncello. Op. 1. (Braunſchweig.) 1 Rthlr. 10 Gr.

Gyrowetz, 3 Quart. a 2 Viol. Viol. et Violonc. Op. 19. Offenb. 1 Rthlr. 20 Gr.

Gyrowetz, 3 Quart. a Flaut. Violino Viola et Baſſo Op. 28. Offenb. 2 Rthlr.

Hoffmann, 3 Quart. a 2 Violi. Viol. et Violonc. Op. 3. Offenb. 1 Rthlr. 20 Gr.

Eichhorn, 3 Quart. a Violi. Viola, et Baſſo, Darmſtadt. 1 Rthlr. 10 Gr.

4) Concerte.

Hoffmann, Concerto a 2 Violini oblig. Op. 2. Offenb. 1 Rthlr. 16 Gr.

Neubauer, Concert. a Flauto, Op. 13. Offenb. 1 Rthlr. 8 Gr.

Kospott (Comte de) Concert pour l'Oboe avec l'accompagnement de 2 Violons, 2 Flutes, 2 Cors, 2 Violes et Baſſe, Darmſt. 1 Rthlr. 4 Gr.

Maucourt, Concert pour un Violon principal, accomp. de 2 Clarin. 2 Flutes, 2 Cors de Ch. 2 Viol. et Baſſe, Darmſt. 1 Rthlr. 8 Gr.

(Die Fortſetzung im nächſten Stücke.)

Druckfehler:

Seite 152. Zeile 5. von oben, lies: Feinheiten ſtatt Feinheiheiten.

Seite 191. Zeile 20. von unten, lies: gedruckt ſtatt gedruck.

Seite 194. Zeile 2. von oben, ließ: Sprachverderbung ſtatt Schprachverderbung.

Seite 197. Zeile 4. von unten, ließ: Kunſtrichter ſtatt Hunſtrichter.

Seite 198. Zeile 9. von unten, lies: flute ſtatt fiute.

Seite 203. Zeile 9. von unten, lies: fratres ſtatt frates.

Digitized by Google